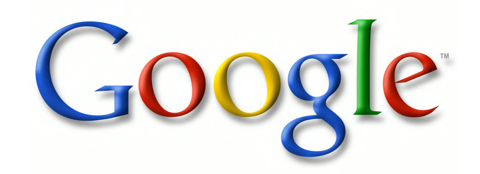
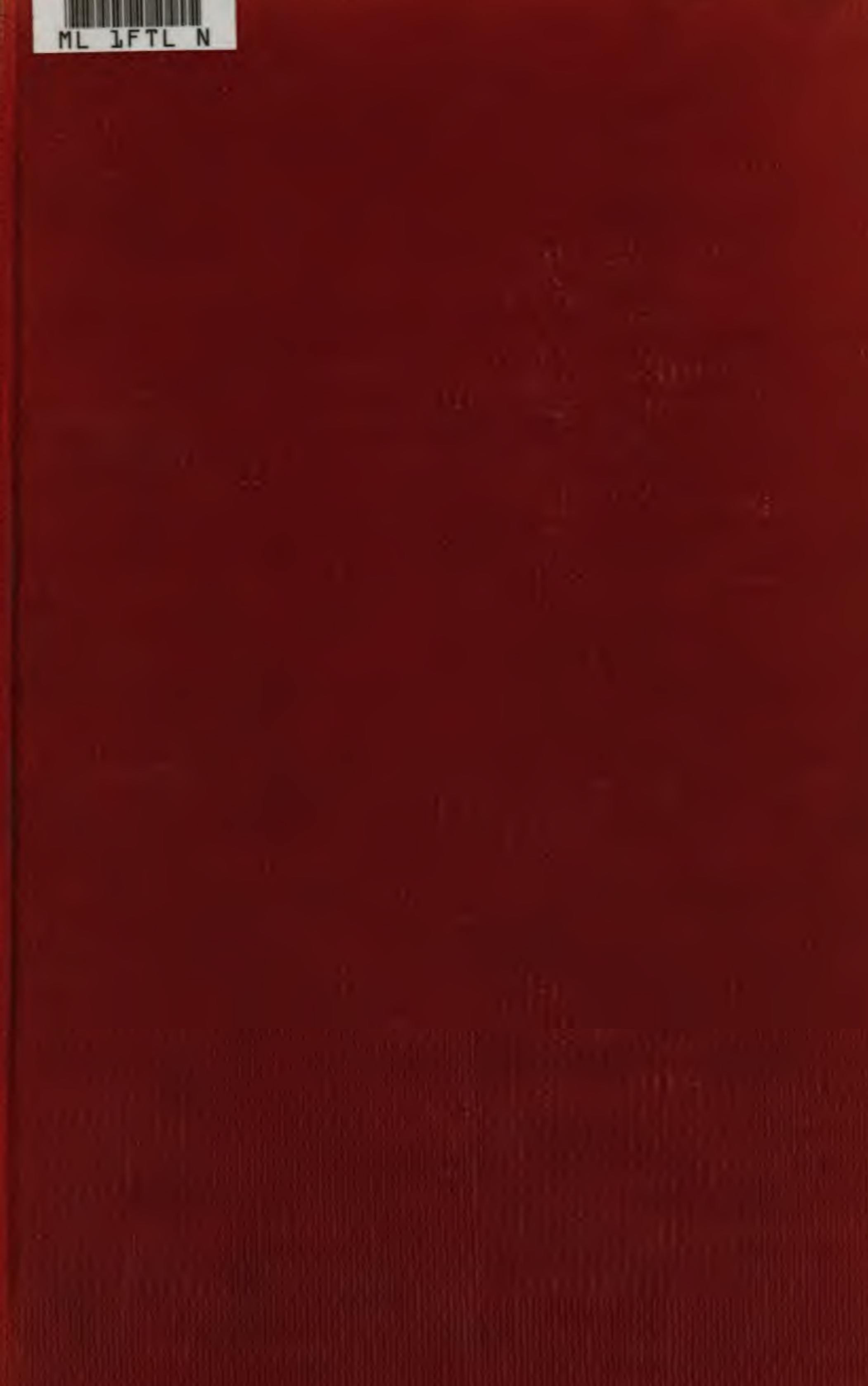
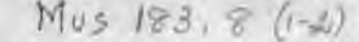










GESCHICHTE DER MUSIK

IN

ENGLAND.

VON

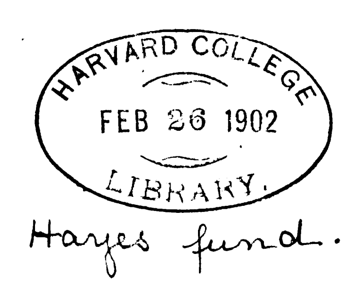
DR. WILIBALD NAGEL.

ERSTER TEIL.

STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1894.


HARVARD COLLEGE
FEB 26 1902
LIBRARY.

SEINER MUTTER

FRAU PROFESSOR MINNA NAGEL

WIDMET

DIES BESCHEIDENE ZEICHEN SEINER
DANKBARKEIT UND LIEBE

DER VERFASSER

VORWORT.

Die vorliegende Schrift ist der erste Teil eines Buches, welches mit der Darstellung von H. Purcell's Leben und Schaffen seinen Abschluss finden soll. Diese Grenze ist gewält worden, weil Purcell der letzte grosse englische Tonsetzer ist, dessen Werke teilweise wenigstens eine bestimmte englische Färbung tragen, sodann aber auch, weil es mir nicht einfallen konnte, dasjenige, was Chrysander's Meisterhand über die Wirksamkeit Händel's in England aufgezeichnet hat oder noch aufzeichnen wird, auch meinerseits darzustellen. Die nach-Händel'sche Kunst zum Gegenstande meiner Schilderung zu machen, lag mir noch ferner, da es mir darauf ankam, den Anteil englischer Künstler an der Entwicklungsgeschichte der Musik zu bestimmen: dieser liegt aber im wesentlichen in der Zeit von etwa 1200—1700.

Ich habe dies Buch, so sehr ich es mir angelegen sein liess, den Ton unserer „Musikgeschichten", wie sie immer und immer wieder auf den Markt gebracht werden, der Bücher, aus welchen nicht nur das Publikum, sondern auch der grösseste Teil der Musiker seine Kenntnis der Geschichte der Musik schöpft, zu vermeiden, doch in erster Linie für diese Kreise bestimmt; ich habe dies weniger durch die Art der Darstellung, als durch die Art der Gruppierung des Stoffes zu erreichen gesucht: alles, was

nur für die Musikhistoriker von Bedeutung ist, habe ich in die Anmerkungen, welche an den Schluss des Heftes gesetzt sind, verwiesen oder aber in besonderen Aufsätzen behandelt, von welchen zwei, „Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrich's VIII bis zum Tode Karl's I" und „Zur Geschichte der englischen Hofmusik (von der Restoration der Monarchie bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts)" in den „Monatsheften" im Erscheinen begriffen sind.

Die Frage, ob ein Buch, dessen Thema die Musik der Engländer bildet, nötig ist, bedarf für den Kundigen keiner Beantwortung. Man ist (ich würde sagen „trotz Ambros", wäre sein Werk in jenen Kreisen mehr bekannt) im Publikum immer noch zu sehr geneigt, den Engländern allen und jeden Sinn für höhere Musik abzusprechen, man „kann sich nicht denken", dass es jemals eine Zeit gegeben haben soll, in welcher der englischen Kunst eine selbständige Bedeutung zugesprochen werden muss. Und die das „nicht denken können" wohnen sowol auf dem Continente als in England. Es ist aber eine alte Wahrheit und in diese Form, wenn mir recht ist, von einem englischen Philosophen gebracht: jeder behauptet eine Meinung zu haben, aber nur wenige verstehen zu denken.

Es bedarf, um den Grund dieser Geringschätzung zu erklären, nur des Hinweises auf die Tatsache, dass die englische Musikbildung der letzten Jahrzehnte fast ausschliesslich auf deutschem Boden ruht.

Ich übergebe diesen Teil meines Buches, welches ich noch in diesem Jahre beendigen zu können hoffe, der Öffentlichkeit als einen Versuch, dessen Lücken und Mängel mir selbst nur zu sehr bewusst sind. Manches

wäre wol anders und besser ausgefallen, wäre es mir vergönnt gewesen, während der letzten Jahre an einem Orte zu leben und zu wirken, wo ich im Verkehre mit Fachgenossen das hätte finden können, was der Schriftsteller in erster Linie braucht: Anregung und Teilnahme.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, auch an dieser Stelle die freundliche Hilfe, welche mir im British Museum, dem Public Record Office, der Bodleian Library und an anderen Orten zu Teil geworden ist, dankbar zu erwähnen, und insbesondere Mr. W. Barclay Squire für die unermüdliche Liebenswürdigkeit, mit welcher er mir die Wege zu ebnen suchte, meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

London, 1. März 1894.

Dr. Wilibald Nagel.

EINLEITUNG.

Die Zeit liegt noch nicht allzu weit zurück, wo man den Entwicklungsgang der Musik so feststellte: die ersten Höhepunkte erreichte die Kunst in den Niederlanden; es waren Niederländer, welche die Technik der Musik nach Italien verpflanzten, dort eine regste Schaffensfreudigkeit weckten, welche ihre Wellen nach Deutschland wie nach anderen Ländern warf. Niederländer also, welche wir in grosser Zal auch in Frankreich, in den Kapellen der Könige und in den mehr oder weniger nach deren Muster eingerichteten Privatkapellen der Grossen finden, galten als die ausschliesslichen Lehrer der Tonkunst für das übrige Europa.

Später erst fand man dann die einzelnen Reste von nationaler Musik in den andern Ländern, und damit zugleich den Beweis, dass die Tonkunst in ihnen schon geblüht habe — in einem derselben, in Frankreich, sogar schon ein gewisses Kunstleben —, ehe noch die Niederländer die grosse Aufgabe, welche ihnen in der Geschichte der Musik zugewiesen war, zu erfüllen angefangen hatten. Durch das Studium der ausserkirchlichen Tonkunst und der leider nur spärlichen Nachrichten über dieselbe konnte man dann ganz allmälig die Behauptung des Satzes wagen, dass die spezifisch formtreibenden Elemente der Tonkunst in der weltlichen, nicht in der kirchlichen Musikübung ruhten, dass der germanische Stamm in seiner Volksmusik einen ausgesprochenen Dur-Sinn zeigt, welcher auch in der Musik der Franzosen, schwerlich aber in derjenigen der romanischen Rasse überhaupt, zu überwiegen

scheint. Wie sich die slavischen Völker zu dieser Frage verhalten, ist noch durchaus nicht genügend untersucht: wahrscheinlich aber ist bei ihnen von Anfang an der Sinn für das Moll-Tongeschlecht ausgeprägt gewesen. Wir haben es mit der Verfolgung dieser Fragen, deren Beantwortung die Musikwissenschaft, deren Begründung die psychologische Forschung eines Tages endgiltig geben werden, nicht zu tun.

Trotz des Nachweises früherer Kunstübung in den christlichen Staaten wird Niemand, welcher den Werdegang der Tonkunst übersieht, Bedenken tragen, den Niederländern den Namen der ausschlaggebenden Lehrer der Musik für das übrige Europa beizulegen: sie entwickelten den Kontrapunkt, die Kunst der auf der Nachahmung der Motive begründeten kunstvollen und wollautreichen Stimmführung zu einer erstaunlichen Höhe und wurden mit ihren Werken das Vorbild für die grosse Reihe der Tonsetzer, welche in den beiden grossen Meistern Lassus und Palestrina ihren von überwältigender Hoheit dort, von lichtklarer Schönheit hier umstrahlten Gipfel erreicht.

Doch geht der erste Anstoss zu einer mehrstimmigen Gesangskunst, einer Kunst, bei welcher die Stimmen nicht an einander gebunden erscheinen, so dass die eine nur die gleichzeitig in höherer oder tieferer Lage auftretende Nachahmung der andern ist, nicht von den Niederlanden aus: wir begegnen in einem lateinischen Traktate, welcher der Wende des dreizehnten Jahrhunderts angehören mag, einer Stelle, welche, wenn eine schon früher ausgesprochene Vermutung richtig ist, den Beweis dafür erbringt, dass man sich schon vor der Glanzzeit der Niederländer in Frankreich sowol wie in Deutschland mit der Composition sogenannter Kanons beschäftigt habe. Die Pflege einer solchen Kunstform setzt notwendigerweise ein allmäliges Heranreifen derselben voraus; sie verlangt, dass dieselbe sich im Bewusstsein der Zeitgenossen festgesetzt habe, und da ist es denn von besonderem Interesse,

zu vernehmen, dass schon vor der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts in England ein Kanon geschrieben wurde, welcher ein für diese Frühzeit erstaunlich reifes Äussere trägt.

Keine Legende, kein frommer Mönch erzält, dass dieser Kanon einem englischen Tonsetzer vom Himmel in den Schoss geschüttet worden sei, und so müssen wir in diesem Werk, selbst wenn uns keine positiven Angaben über eine ähnliche oder verwandte Kunstübung vorlägen, wol oder übel mehr als das Produkt einer gelungenen Spekulation, wir müssen in ihm durchaus das Resultat einer bewussten künstlerischen Tätigkeit sehen, welche bereits längere Zeit vorher angefangen hatte, Wurzeln zu schlagen. Zu dieser Annahme drängt noch ein ganz äusserlicher Umstand, welcher hier betont werden mag, bislang aber übersehen worden zu sein scheint: das Lied, welches für sechs Stimmen berechnet ist, ist ein Frühlings- oder Sommergesang, ein Lied, welches seiner ganzen (textlichen) Anlage nach bestimmt gewesen sein muss, bei Frühlingsfeiern, wie sie den germanischen Völkern und unter ihnen nicht zum wenigsten den Engländern in ihrer grossen und innigen Liebe zu Maienlust und Maiengrün ans Herz gewachsen waren, gesungen zu werden. Diese Lenzfeiern, bei welchen die Maibäume errichtet wurden, hatten überall ein festes, typisches Gepräge; so ist es sicherlich keine allzu weit liegende Vermutung, anzunehmen, auch darum dürfe man auf eine vor Entstehung des erwähnten Kanons vorhandene ähnliche Kunstübung schliessen, weil eben die Vergangenheit an den überkommenen Sitten strenger, als dies heutzutage der Fall ist und sein kann, festhielt, und eine so überaus einschneidende Abweichung, wie sie der plötzliche Sprung auf die kunstvolle Form von einem nach Art des Parallel-Organums etwa mechanisch eingerichteten Frühlingsliede bedeuten würde, daher ausgeschlossen ist. Welcher Zusammenhang nun zwischen diesem englischen Kanon und den französischen resp. deutschen einer etwas

späteren Periode besteht, darüber lässt sich nicht anders, als ganz allgemein sprechen. Die Keime des Kontrapunkts müssen — im allgemeinen geht die Praxis der Theorie voraus, und diese begründete resp. lehrte die betreffenden Regeln erst später — schon im zwölften Jahrhundert, sogar noch früher, vorhanden gewesen sein; einmal ausgestreut, liessen sie sich nicht mehr aus der Welt schaffen. In der Tat haben wir nicht bloss vereinzelte positive Zeugnisse dafür, dass der englische Kanon nicht allein steht, Zeugnisse, welche sammt und sonders auf die Zentralstelle der musikalischen Erziehung jener Zeit, Paris, zurückweisen. Wir werden davon noch zu sprechen haben. Um auf das vorhin gesagte zurückzukommen: einen Zusammenhang zwischen jenen Gruppen von Kanons schlechthin leugnen kann man nicht, selbst wenn man die auffällige Tatsache in Betracht zieht, dass der englische Kanon im Lande seiner Entstehung mehr als zwei Jahrhunderte hindurch kein ähnliches Werk im Gefolge hatte, dass auch in den Niederlanden die Kunst der kanonischen Nachahmung noch einen langwierigen Bildungsgang zu durchlaufen hatte, bis endlich in diesem Lande ein kunstvoll gebauter Kanon auftritt.

Niemand vermag diesen auffallenden Umstand zur Zeit genügend zu deuten. Freilich verstummt in der Folgezeit die Musik in England nicht; nach wie vor bleibt sie die treue Begleiterin der Menschen, die Teilnehmerin seiner Lust, seine Trösterin im Leid, die Gefährtin seiner Versenkung in die Geheimnisse des Ewigen. Mönchische Gelehrte bauen mit an ihrer Lehre oder kopieren hervorragende Traktate des Auslandes. Aber eine Hoffnung auf Fortsetzung der Bestrebungen, wie sie jenes frühe Denkmal englischer Kunst bieten, verwirklicht sich vorläufig nicht. — — —

An der Musiklehre des Mittelalters haben die Engländer einen höchst bemerkenswerten, zum Teil hervorragenden Anteil genommen. In dem Fehlen tiefsinniger Spekulationen — man wird einige wenige Ausnahmeerscheinungen bemerken — offenbart sich schon frühe

der wunderbar praktische Sinn des Volkes; die vielen deutschen Kompendien der Musiklehre, wie sie vom sechszehnten Jahrhundert ab auftauchen, Büchlein, welche in schlichter, treuherziger Fassung das kurze Resultat des erlernten und des dem Schüler zu erlernen unumgänglich notwendigen bieten, sie haben in England schon um das Jahr 1400 ihre Vorgänger gehabt, wenn auch die Form, in welcher diese auftreten, eine von den späteren Kompendien verschiedene ist. Aber die Tendenz beider, um dieses Wort zu gebrauchen, ist dieselbe. Wie in anderen Ländern, so sind es auch in England die Klöster, aus welchen die Theoretiker der Tonkunst hervorgehen. Diese stehen darum im strikten Gegensatz zur volkstümlichen Kunst.

Es wird eine unserer Hauptaufgaben sein, nachzuweisen, wie die römische Kirche und die in ihren Anschauungen lebenden und wirkenden Musiktheoretiker, welche prinzipiell auf die musikalischen Bedürfnisse des Volkes, wie sie diesem durch die fahrenden Sänger und Spielleute anerzogen waren, keinerlei Rücksicht zu nehmen entschlossen waren, doch vor diesen oft genug zurückzuweichen, d. h. gewisse Erscheinungen in der volkstümlichen Kunst zu adoptieren gezwungen wurden.

I. KAPITEL.

Gleoman und Scop bei den Angelsachsen.

Wir sprechen von englischer Geschichte seit der Landung des Hengist und seiner Krieger in Ebbsfleet. Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts war die ganze östliche Hälfte des Landes zwischen dem Kanal im Süden und dem Firth of Forth im Norden im Besitze deutscher Kriegerschaaren. Die angelsächsische Eroberung rief allmälig eine Anzal kleinerer Reiche ins Leben; eins derselben, Kent, war bestimmt, das englische Rom in sich zu bergen.

Mit Ausnahme der Wal von Königen blieben die politischen Einrichtungen dieselben, welche die Angelsachsen vor ihrer Eroberung des Inselreiches besessen hatten, dieselbe Verteilung des Grundes und Bodens, dieselben Gauverbände, dieselben Rangabstufungen. Wie die staatlichen Institutionen, so blieb zunächst auch die Religion der Eroberer durch ihre Übersiedelung nach der vielbegehrten Insel unbeeinflusst; jedoch wird eine Steigerung des Ansehens Wodans angenommen. Er galt für den Gott der Kultur, welcher die Geheimschrift der Runen erfunden, für den Lenker der Schlachten, welcher den Eindringlingen den Sieg und das Land der Feinde geschenkt hatte. In England trat den Eroberern — günstig genug für die Erhaltung ihrer nationalen Eigenart — kein andrer römischer Einfluss entgegen als derjenige, welcher sich in den stummen Zeugen römischer Kultur, Denkmälern und einzelnen Industriezweigen, äusserte; bedeutender hätte die Einwirkung keltischer Elemente sein können, wenn die Art der Eroberung eine andere gewesen wäre: Green stellt sie derjenigen Italiens durch die Langobarden gegenüber, dort giengen die Sieger allmälig

in den Besiegten auf, hier war es von vornherein auf die völlige Vernichtung des feindlichen Volkes abgesehen. Aber gerade, um denselben Schriftsteller anzuführen, durch die lange und grausame Art des Kampfes erwies sich diese unter allen germanischen Eroberungen als die durchgreifendste und vollständigste.

Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts besassen die englischen Stämme noch keine Literatur; die Verwendung der Runen war eine beschränkte; Gesetze, Rechtsformen, Mythus und Heldengeschichte übertrug die mündliche Überlieferung den Nachkommen. Die Kunst, alliterierende Verse zu binden, stand in hohem Ansehen, und reicher Beifall lohnte dem Sänger, welcher in der Halle beim frohen Mahle der Männer seine Stimme zur Harfe erhob. Der Sänger, Gleoman, wie ihn das Beowulfslied nennt, war in der Halle der Edlen ein gern gesehener Gast, aber er war rechtlos. Von ihm unterschied sich in der Folgezeit der Scop (Got. scapjan = schaffen), welcher zu den Hof- und Heerdgenossen des Königs zälte. Während der Gleoman nichts hat, das er sein eigen nennen darf, als sein Kleid und sein Saitenspiel — denn selbst seine Lieder sind nicht sein geistiges Eigentum —, heimat- und rechtlos von Hof zu Hof zieht, steht der Scop in hoher Achtung und Ehren. Wol ist er ein sesshafter Geselle, aber die alte Wanderlust der Germanen ergreift auch ihn, und dann trägt er Lieder von hohen Taten und speerfrohen Helden weit umher in den Landen, wie jener Widsith, der Held eines alten Liedes: von den Männern hat er am weitesten die Schritte gelenkt, Gunther hat ihm seinen Gesang gelohnt, mit Albuin war er in Italien, die Gothen lauschten seiner Stimme, wenn sie den Ruhm vergangener Tage pries: also wandern, so schliesst elegisch das Lied, wie der Menschen Geschick es will, die Spielleute durch viele Lande, geben ihr Bedürfnis zu erkennen, sprechen Worte des Dankes; stets finden sie im Süden oder Norden einen, der sich auf Gesang versteht, mit Gaben nicht kargt, der vor seinen

Helden seinen Ruhm erhöhen will, Mannheit üben, bis alles schwindet, zugleich Licht und Leben.

Der Spielmann ist der geistige Vermittler zwischen den Völkern, er überbringt die Kunde von den neuesten Ereignissen, so weit ihn seine Schritte tragen; andere greifen sie auf, und kommt das Lied an seinen Ausgangsort zurück, so erscheint es wol vergrössert oder mit Berichten anderer Taten ausgeschmückt. Aber die Übung seiner Kunst ist nicht dem Spielmann allein gestattet: auch die Helden singen zur Harfe den Mut entflammende Lieder. Beda erzält, dass die Harfe beim festlichen Schmause von Hand zu Hand gieng; ein Gesang ohne Harfenbegleitung war nicht denkbar, wie Alfred's Übersetzung von Bedas englischer Kirchengeschichte beweist, worin „cantare“ durch „zur Harfe singen“ wiedergegeben ist. Konnte nach dem Zeugnisse Beda's einer der Gäste nicht singen, so schlich er beschämt aus der Halle.

Ausser der Harfe, dem Lieblingsinstrumente, waren noch Psaltry, Fithele, grade und krumme Hörner, einfache und Doppelflöten u. a. im Gebrauch[1]. Wir wissen nichts gewisses über die Musik selbst, nur können und müssen wir für die Lieder durchaus einen zweiteiligen Rhythmus annehmen. Die Art der Entstehung jeder Musikübung höheren Grades — das, was der Einzelne für sich in naiver Weise erschafft, fällt von selbst ausser Betracht —, welche zunächst einen Teil des Kultus ausmachte und mit feierlichem Umschreiten des dem Gotte geweihten Ortes, welcher Art derselbe immer gewesen ist, verbunden war, muss naturnotwendig zu einem zweiteiligen Rhythmus, der einfachsten denkbaren metrischen Proportion, wie sie im Gefühle des Menschen durch die ganze Organisation des Körpers selbst geweckt worden sein muss, geführt haben. Diese Einheit der Metrik blieb in England auch nach dem Eindringen des Christentums noch auf lange Zeit bestehen: auf dies weist schon der überaus schroffe Unterschied, welcher sich im Laufe der Zeit zwischen nationaler und römischer Gesangsweise immer stärker

herausbildete, ein Unterschied, welchen die römische Kirche niemals völlig ausgleichen konnte, und welcher, wenn er überhaupt jemals völlig schwand, nur der Zeit, nicht aber den Anstrengungen der mächtigen Kirche Roms, zum Opfer fiel.

Der Vortrag des Spielmanns blieb nicht auf des Königs Hof beschränkt; mehr und mehr kam er auch mit den anderen Elementen des Volkes in Berührung und auch bei dessen Gelagen und Festen, so beschränkt und geringfügig sie auch gewesen sein mögen, musste sein Lied die Lust steigern. Das Volk lernte die Stoffe, welche er besang, kennen und liebgewinnen: der Spielmann blieb so nur noch der Beherrscher der Form, in welcher er den seinem Inhalte nach vertrauten Gesang darbot. Indem er den gleichen Helden, dasselbe Ereignis an verschiedenen Orten besang, motivierte er wol den oder jenen Zug in anderer Weise, trug Lieder zusammen, welche ursprünglich nicht für einander bestimmt waren und nichts als allgemeine Züge mit einander gemein hatten: so bildeten sich die vielen Gestaltungen unserer Heldenlieder, welche sich gleiche und doch nicht ein gleiches sind. Das zuhörende Volk vermochte nicht mehr zu unterscheiden, wo im Vortrage des Sängers die Erinnerung an ein wirkliches oder fingiertes Ereignis erlosch und die dichterische Phantasie den Faden weiter spann. Und hatte der Sänger keinerlei Ursache, seine Individualität hervorzukehren, so hatte auch das Volk keine, nach ihr zu forschen. Des Sängers wie des Hörers Anschauungen waren genährt aus dem gleichen Borne der Sagen und der geschäftig die Gestalten der dem Volke vertrauten, über das Alltägliche hinausragenden Helden mit immer neuen Zügen ausschmückenden Mythe; die ethische Beurteilung des rein stofflichen war bei Hörer wie bei Sänger die gleiche: bei einem solchen Verhältnisse, da es keinerlei persönliche Meinung giebt, da das Volk sich in seiner Anschauungsweise als ein Individuum fühlen

muss, verschwindet der Dichter hinter dem Werke, das er vorträgt.

Der epischen Dichtung, welche sich erst im Verlaufe der Völkerwanderung bildete, gieng eine hymnische Poesie voraus, deren Vortrag einen Chor voraussetzt. Sie begleitete Freudenfeste, ernste religiöse Handlungen der Gesammtheit des Volkes, sie ertönte beim Zuge in die männermordende Schlacht. In den Anfängen wahrscheinlich eine wesentlich religiöse Poesie, musste sie, nachdem das germanische Heldenzeitalter angebrochen war, mehr und mehr verweltlichen; die Taten göttergleicher Helden weckten Nacheifrung, Taten, deren geheimnisvolle Triebfedern auf dem wundererfüllten Grunde ruhten, auf welchem der sterbliche Mensch mit Wesen höherer Art in Berührung trat; jetzt war, wenn von solchen Helden und ihren Aventiuren ein Lied erscholl, ein Vortrag durch einen Chor nicht mehr möglich: der Sänger preist jetzt die hohen Taten, und im Gegensatz zu seinem älteren Genossen ist er auch im wesentlichen der Schöpfer seines Liedes.

Eindringen des Christentums. Nationaler und römischer Kirchengesang.

Das sechste Jahrhundert neigte sich seinem Ende zu, als zuerst römische Missionare in England erschienen; hundert Jahre darnach war ihre Tätigkeit im wesentlichen beendet, das Land zum Gotte der Christen bekehrt.

Die ersten Zeiten der christlichen Kunst wissen nur von einem einstimmigen Gesange, dessen Wurzeln teils im hebräischen, teils im griechischen Gesange liegen. Ein Sänger intonierte, ein Chor antwortete; am Ende des ersten Jahrhunderts standen sich bereits mehrere Chöre gegenüber. Der Gesang war erhöhte, accentuierte Recitation innerhalb eines geringen melodischen Umfanges. Als das Christentum sich jedoch mehr und mehr ausdehnte, und an die Stelle der geschichtlichen Erinnerung seines Ursprunges die feste Organisation der Kirche trat, da musste auch die Stellung der Gemeindeglieder gegen-

über dem ganzen kirchlichen Organismus sich wesentlich ändern. Durfte noch zu Tertullian's († 220) Zeiten ein jeder unter den andern Gott mit Gesang preisen, und zwar sowol mit den Worten der Schrift als mit solchen eigener Erfindung, so gieng jetzt der Psalmen- und Hymnengesang auf geschulte Sänger über, welchen Geist und Regeln des gesamten göttlichen Dienstes wol vertraut waren. Die Gemeinde beschränkte sich nunmehr auf die Intonation des Amen oder Hallelujah, der Antwort oder Bejahung der Worte des Priesters. Damit war die Notwendigkeit der ordnungsgemässen Lehre des kirchlichen Gesanges von selbst gegeben. Ob die römische Schola cantorum[2] schon unter Papst Sylvester I. (314—337) gegründet worden ist, bleibt kaum zweifelhaft, obwohl positive Nachrichten darüber bis jetzt nicht vorliegen, und die ersten beglaubigten Urkunden über die Schule nur bis auf Gregor I. (590—604) zurückgehen. „Er war", sagt Haberl, „Mitglied des vom heiligen Bernhard 526 gestifteten Ordens, begründete oder erneuerte an den beiden römischen Hauptkirchen durch Schenkung von Grundbesitz und Häusern bei St. Johann im Lateran und bei St. Peter die römische Sängerschule als Kollegium und Unterrichtsanstalt für Männer und Knaben, und wurde so der eigentliche Begründer des Kirchengesanges." Auf die Gesangsweise dieser Schule, deren Verhältnisse sich, abgesehen etwa von der sozialen Stellung ihrer Mitglieder, wenig änderten, griffen die Kirchen der übrigen Länder in späteren Jahren stets zurück, wenn ihr eigener Gesang zu entarten drohte. Dass die römische Schola schon im siebenten Jahrhundert — wenn auch nur, wie wir sehen werden, in bedingter Weise — als Normalschule für den kirchlichen Gesang betrachtet wurde, geht aus einer Stelle in Beda's grossem Geschichtswerke hervor, woselbst der „cursus canendi sicut ad St. Petrum Romae agebatur" ausdrücklich hervorgehoben wird.

Wir kehren zu den englischen Verhältnissen zurück. Während der politischen Wirren des sechsten Jahrhun-

derts errang sich das Königreich der Jüten die Vorherrschaft unter den Staaten der Angelsachsen. Unter König Aethelbert stieg das Reich zu Macht und Ansehen auf, der gestörte Verkehr zwischen der Insel und dem Festlande blühte wieder auf. Des Königs Verbindung mit Bertha, der Tochter des Frankenkönigs Charibert, war ein folgenschwerer Schritt: mit ihr, der Christin, erschien zugleich ein Bischof in Canterbury, und kurz darauf folgte eine Schaar von Mönchen, welche der 590 zur Herrschaft gelangte Gregor unter Augustinus nach England geschickt hatte[3], um das Evangelium zu lehren. Ein Jahr lang blieb Aethelbert noch dem Glauben der Väter treu, dann betete auch er zu dem Gekreuzigten. Canterbury wurde jetzt der Mittelpunkt des römischen Einflusses[4], das Lateinische die Sprache Englands, seines Gottesdienstes, seiner Literatur. Die Zivilisation, welche seit der Landung der wilden angelsächsischen Horden das Land geflohen hatte, kehrte zurück, Kunst und Wissenschaft begannen aufzuleben.

Wir müssen, um die Gegensätze, welche sich in der Folgezeit zwischen den Bewohnern Englands und ihren geistigen Überwindern herausbildeten, Gegensätze, welche sich auch auf die Musik ausdehnten, einen Blick auf die Verhältnisse der irischen Kirche werfen: von hier aus erst vermögen wir die volle Beleuchtung für die sonderbaren Verhältnisse der unmittelbar auf die geschilderte folgenden Zeit zu gewinnen.

Die angelsächsische Invasion Britanniens hatte die christliche Kirche gespalten; Italien, Spanien und Gallien wurden in ihrem Verhältnisse zu Rom durch das bedeutsame Ereignis nicht berührt. Anders die irische Kirche; ihre Verbindung mit der Mutterkirche wurde durch die Eroberung, welche, nach Green's treffendem Ausdrucke, einen Keil des Heidentums in die grosse christliche Gemeinschaft trieb, unterbunden. Aber Irland und seine Kirche gewannen nur durch die Isolierung von der übrigen westeuropäischen Christenheit; diese

hatte einen langen, oft genug verzweifelten Kampf um ihre Selbständigkeit zu kämpfen, während Irland, von fremden Einwanderungen unbehelligt, sich einer Zeit erfreuen durfte, welche eine ruhige, segensreiche Entfaltung seiner geistigen, wie seiner materiellen Kräfte ermöglichte, eine Zeit, welche man jener Epoche vergleichen darf, welche in den Niederlanden einige Jahrhunderte später die herrliche Entfaltung der Künste neben dem unvergleichlichen Aufschwunge des Handels erwirkte. „Die Wissenschaft und Bibelkunde, welche vom Kontinent geflohen war, suchte in den berühmten Schulen Zuflucht, die Durrow und Armagh zu Universitäten des Westens machten. Das neue christliche Leben pulsierte bald zu stark, als dass es die Einschränkung innerhalb der Grenzen Irlands ertragen hätte.“ Irische Missionare nahmen den Kampf gegen das die westeuropäische Kultur angreifende Heidentum erfolgreich auf. „Eine Zeit lang schien es, als wenn der Lauf der Weltgeschichte ein anderer werden, als wenn die ältere, keltische Rasse, welche Römer und Germanen vor sich hergejagt, die moralische Eroberung ihrer Besieger machen, als wenn die keltische und nicht die römische Christenheit die Geschicke der westlichen Kirchen gestalten sollte.“

Mit dem Tode Aethelberts drohte die Reaction gegen den usurpirten Glauben, Wodan und der furchtbare Thor schienen wieder die Herrschaft gewonnen zu haben, die römische Kirche zeigte sich dem wachsenden Heidentum gegenüber machtlos. Irische Mönche traten nun auf den Kampfplatz, sie vollendeten das Werk, welches die römische Kirche nicht hatte zu Ende führen können. Eine grosse Reihe von Klöstern entstanden, welche nicht von Rom, sondern von dem irischen Episcopat Befehle empfiengen. Diese Verhältnisse waren nicht von Dauer, die Synode von Whitby (644) entschied zuletzt den tatsächlichen Erfolg Roms. Wir müssen uns an diese Ereignisse erinnern, wenn von den Verhältnissen des englischen Kirchen-

gesanges, wie er sich bis zur Synode von Cloveshoe entwickelte, die Rede sein wird.

Die von Augustin begründete Schule von Canterbury gewann eine weitere Bedeutung, seit von dort aus durch den Erzbischof Theodor[5] aus Narsos (um 685) und den Abt Hadrian die Kenntnis der griechischen Sprache verbreitet wurde. Aus dieser Schule gieng der vielbewunderte, gelehrte und dichterisch wie musikalisch gleich beanlagte Aldhelm hervor, welcher den Ruf des Klosters Malmesbury in Essex als einer der ersten Culturstätten seiner Zeit begründete. Der Schöpfer der eng verbundenen Klöster Wearmouth und Yarrow in Nordhumbrien war der Bischof Baduking (Benedict mit seinem kirchlichen Namen), welcher auf seinen mehrfachen Romfahrten eine Anzahl kostbarer Bücher erworben hatte, welche den höchsten Schatz der neuen Niederlassung bildeten. In seinem „Leben des heiligen Benedict“ erzählt Beda, welcher mit seinen Werken, besonders der Kirchengeschichte, die bedeutendste Quelle für den ganzen Zeitraum bildet, der Heilige habe, damit die kirchliche Gesangsweise, das gesammte Zeremoniell des Ritus so wie es in Rom geübt, in seinem Kloster eingeführt werde, vom Papste Agatho den Archicantor an der Peterskirche und Abt des Klosters beati Martini, als geeigneten Lehrer für sein eigenes Kloster erbeten[6]. Diesen Archicantor Johannes (um 680) dürfen wir wol als den ersten, gewissermassen offiziellen Lehrer des gregorianischen Gesanges in England betrachten, obwol schon einige Jahre vor seinem Erscheinen daselbst einzelne tüchtige Sänger genannt werden, wie jener Bischof Acca, von welchem Beda erzält, dass er, um die Gesangsweise zu erlernen, selbst nach Rom gereist sei. Der lebensvolle Klang seines Organes erregte die Bewunderung von Johannes' neuen Schülern; nicht nur die Brüder des Klosters Wearmouth sassen zu seinen Füssen, von fast allen Klöstern der Provinz strömten diejenigen, welche in der Kunst des Gesanges Übung besassen, zusammen, um ihn zu hören.

Als er England wieder verliess, um nach Rom zurückzukehren, woselbst er kurz nach seiner Ankunft starb, durfte Johannes mit Befriedigung auf seine Tätigkeit zurückblicken; seine Lehren hatte er in „nicht wenigen“ Büchern niedergelegt, welche noch lange Zeit hindurch die Erinnerung an den Lehrer im Kloster Wearmouth wach hielten.

Der Kirchengesang, wie er in England vor des Johannes Ankunft im allgemeinen geübt wurde, muss sich von der römischen Gesangsweise unterschieden haben[7] und entweder eine Abart der irischen Gesangsart oder diese selbst gewesen sein. Was sie aber von der römischen Weise unterschied, ist nicht zu sagen. Wir können zwar, wenn wir die, im Grunde genommen, lächerlich kleinlichen Streitpunkte, welche in Whitby zu einer Auseinandersetzung zwischen der irischen und der römischen Kirche führten, in Betracht ziehen, wol annehmen, dass die Musik der irischen Kirche von derjenigen Roms sich in nichts weiter als in Äusserlichkeiten, etwa die Anordnung und Reihenfolge der Gesänge betreffend, unterschieden habe. Bedenken wir hingegen die hartnäckige Art des Widerstandes, welche der römische Gesang in England erfuhr, erinnern wir uns andrerseits des unleugbar tiefen Einflusses, welchen die irische Kirche in England gewonnen, so müssen wir auf tieferliegende Unterschiede zwischen beiden Gesangsarten schliessen, Unterschiede, welche höchst wahrscheinlich im Tonsystem lagen. Der Zeugnisse, welche wir von der frühesten National-Musik in Irland haben, sind zwar nur wenige; aber mit allem, was bisher über das Verhältnis der beiden Kirchen gesagt wurde, zusammen gehalten, gewinnen sie und ein vor einiger Zeit veröffentlichter aller Wahrscheinlichkeit nach in England geschriebener zweistimmiger Kirchengesang von eigentümlicher Tonalität eine ganz besondere, der entwickelten Auffassung günstige Bedeutung.

In gewissem Sinne leitete also die Berufung des Archicantor Johannes nach England schon eine Reform des Kirchengesanges ein. Dass eine solche sich auch in

der Folge von Zeit zu Zeit nötig machen musste, liegt auf der Hand. Die weite Entfernung Roms, die mühselige Fahrt machte eine fortlaufende Verbindung mit allen Teilen der Hierarchie unmöglich. Im Jahre 689 tagte ein römisches Conzil, das sich mit der Redintegration der Kirche in England beschäftigte, auch die Stellung der Bischöfe gegenüber den Musikern, die Anteilnahme der Geistlichen an öffentlichen Veranstaltungen genau feststellte. Wir dürfen aus den Bestimmungen: decernimus ut episcopi vel quicunque ecclesiastici ordinis religiosam vitam professi sunt, armis non utantur, nec citharoedas habeant, vel quaecunque symphonia nec quoscunque iocos vel ludos ante se permittant; quia omnia haec disciplina sanctae ecclesiae sacerdotes fideles suos habere non sinit — schliessen, dass die englische Geistlichkeit, welcher kein Kenner der Geschichte Mangel an Eifer in der Ausbreitung des Christentums vorwerfen wird, in Bezug auf gewisse Punkte einer leichteren Lebensauffassung Raum gab, als sie in Rom erwünscht war. Englische Bischöfe hielten sich Privatmusiker; auch die Teilnahme an politischen Händeln, die Lust am edlen Waidwerk erregte zu Rom Unwillen, ebenso die Anwesenheit der Geistlichen bei öffentlichen Spielen und Lustbarkeiten. Für den Augenblick mögen die mitgeteilten Bestimmungen Erfolg gehabt haben, aber nicht für allzu lange. Man kann die glückliche Entschiedenheit der englischen Geistlichkeit auch schon lange vor der Reformation nachweisen; sie fühlten sich zunächst als Engländer, und als solche leisteten sie den römischen Übergriffen energischen Widerstand, so dass, was man von dem Klerus keines andern Landes sagen kann, ihnen in der Tat an der raschen Erstarkung des Nationalbewusstseins einiger Anteil zugeschrieben werden darf.

Wir werden mehrfach Gelegenheit haben, die Ohnmacht derartiger Conzilienbeschlüsse kennen zu lernen.

Nach dem Vorbilde des Ordenshauses St. Augustin's zu Canterbury waren seit dem siebenten Jahrhundert Ab-

teien und Prioreien in grosser Zahl in England entstanden, welche teilweise in kurzer Zeit gewaltig an Ausdehnung und Reichtum gewannen. Besondere Neigungen der Klosterleute, die verschiedene Beschaffenheit des bewohnten Bodens äusserten sich bald in den weit aus einander liegenden Zielen, welchen die mönchischen Niederlassungen zustrebten. „Während in Canterbury", sagt Pauli, „ein beinahe klassisches Studium sich mit der praktischen Theologie verbindet und seine schönste Rebe bis hoch gen Norden in Beda's stille Zelle zu Jarrow rankt, wendet sich an vielen andern Plätzen das Culturleben der Benedictiner von Anfang an mit besonderer Lust der Nutzbarmachung des unvergleichlichen Bodens der Insel zu". Die ackerbauenden Mönche wurden die ersten Wohltäter der Einwohner: Wald und Sumpf verschwanden, neue Strassen durchzogen die Landstriche und führten mit der grösseren Ausdehnung, welche der Handel gewann, die Bewohner auch menschlich einander näher. Die schroffen Rangunterschiede wurden allmälig gemildert, die rohe Gewalt des Schwertes begann scheu vor der segenspendenden Arbeit der Pflugschaar zu weichen, ein Geist der Liebe und Mildtätigkeit durchflutete das Land, dem Handelsverkehr erwuchsen bald Centralstellen in rasch aufblühenden Marktflecken; Mittelpunkte der geistigen Bildung blieben zunächst noch die Klöster, in welchen die Pflege der Malerei, Sculptur und Musik die innigste Hingabe fand.

Auch *Beda* „*Venerabilis*"[8], wie ihn die Nachwelt dankbar nennen durfte, hat wol zu den Schülern des Archicantor Johannes gehört. Wenn ihm auch die unter seinem Namen einst veröffentlichten Abhandlungen über die Musik nicht gehören, so spricht doch sein Commentar der Psalmen ebenso beredt von seinen Kenntnissen in der Musik, als sein Leben, selbst noch seine Todesstunde für seine unendliche Liebe zum Gesange Zeugen sind; und, merkwürdig genug, nicht nur lateinische Hymnen stimmte der Sterbende an, auch Verse in seiner

Muttersprache entströmten seinen Lippen: so wenig war der Engländer in dem Römer untergegangen. Wenn auch die durch Beda's († 735) grossartige Tätigkeit zu glänzender Höhe erhobenen Wissenschaften kaum noch einen Vertreter gleichen Ranges erstehen sahen, als jenen Alcuin, welchen Karl der Grosse für seine Pläne zur Hebung der Bildung des Frankenvolkes zu begeistern und an seinen Hof zu fesseln wusste, so half doch jede einzelne klösterliche Niederlassung an ihrem Teil in treuer Arbeit mit, den Bildungsstand der nachfolgenden Zeit heraufzuführen.

Der römische Kirchengesang wurde, man darf wol sagen, vom achten Jahrhundert ab, in einer Reihe von Klosterschulen gelehrt, von welchen diejenigen zu Canterbury, Worcester, Westminster, York wol die bedeutendsten waren. Auf seinem grossen Eroberungszuge durch die Welt standen ihm nationale Lieder entgegen, welche tief im Herzen des Volkes wurzelten und durch ihre ganze Färbung der Verbreitung des römischen Chorales überaus hinderlich sein mussten. Den germanischen Völkern insbesondere musste der gregorianische Choral in seiner Unbestimmtheit, in dem unabgeschlossenen, schwebenden seines Wesens als etwas allzu fremdes erscheinen, als dass sie sich sogleich an ihn hätten gewöhnen, für ihn ihre heimischen Lieder hätten eintauschen können. War es die Hoffnung Roms, die nationalen Gesänge aus dem Herzen des Volkes reissen zu können, so war diese Hoffnung eitel. Der römische Kirchengesang hat weit über jene Periode hinaus, da eine päpstliche Verordnung das Discantiren in der Kirche in der zuletzt üblichen masslosen Form verbot (1322), gegen das Eindringen volkstümlicher Elemente zu kämpfen gehabt; wohl gewann er den Sieg, aber nur in der Kirche und unter Einbusse seiner ursprünglichen Gestalt, seines ihm anfänglich eigentümlichen Rhythmus; die Entwicklung der Musik vollzog sich, wenn auch nicht ohne ihn, so doch, ohne dass aus dem Choral selbst hätte ein Element genommen

werden können, welches von Einfluss auf die formale Ausbildung der Kunst gewesen wäre.

Nach einer Angabe König Alfred's erzält ein Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts, Guilelmus von Malmesbury, *Aldhelm*[9], der Abt dieses Klosters († 709), habe sich an lebhaft begangenen Stellen in der Kleidung eines Gleoman aufgestellt und zwischen alten Balladen seines Landes ernste religiöse Weisen angestimmt. Derselbe Schriftsteller erwähnt, dass Thomas, Erzbischof von York, welcher im elften Jahrhundert lebte, wenn jemand in seiner Gegenwart ein Lied nach der Weise der Spielleute (arte joculatoria) angestimmt, er es sogleich in ein Lob des Göttlichen gewendet habe. Man sieht, wie vorsichtig, wie hartnäckig und wie vergeblich die Bemühungen der angelsächsischen Geistlichkeit waren.

Welcher Art immer sie gewesen sein möge, es steht fest, dass sich auch innerhalb der Kirche selbst eine Opposition gegen den römischen Gesang geregt hat; man ersieht dies deutlich genug aus den Bestimmungen der Synode[10] von Cloveshoe (747), welche in dreissig Capiteln zusammengefasst sind, aus welchen das für unsern Zweck wichtigste hier folgt. Nach Vorschriften über die zu haltende Eintracht, das den Untergebenen zu bietende gute Beispiel in Sittenreinheit, Enthaltsamkeit und Gerechtigkeit folgt eine Ermahnung an die Priester, ihre Pflichten genau zu erfüllen, dafür zu sorgen, dass in den Klöstern fleissig gelesen werde, „denn es ist traurig, dass gegenwärtig so wenige eine Liebe zur Wissenschaft zeigen“. Die Priester sollen nicht wie weltliche Poeten und mit theatralischem Pathos sprechen, sondern der einfachen und heiligen Melodie nach kirchlicher Weise folgen. Die Festtage des Herrn sollen in allen zu ihnen gehörigen Stücken, sowol was die Taufe, als die Messen und den Gesang anbelangt, auf ganz gleiche Weise gefeiert werden, und zwar „nach dem Exemplar, welches wir schriftlich von der römischen Kirche bekommen haben“. Die litaniae oder rogationes sollen von

dem ganzen Volke und Clerus am 25. April nach der Weise der römischen Kirche und an den drei Tagen vor der Himmelfahrt Christi „nach der Weise unserer Vorfahren“ begangen werden, und zwar ohne eitle Nebendinge, wie oft geschieht, ohne Spiele, Pferderennen, Malzeiten . , . Die Klöster sollen die Wohnungen für Gott tätiger Menschen sein, nicht die Behausung von Poëten, Musikanten und Spassmachern.

Aus diesen Bestimmungen geht ebenso viel interessantes für die Musik- wie für die Culturgeschichte hervor. Endgiltig wurde befohlen, die angelsächsische Kirche und ihren Gesang nach römischem Muster einzurichten. Nur eine einzige Concession an die altnationalen Sitten erscheint; so wenig sie von Wichtigkeit zu sein scheint, so bedeutend ist sie: eine neue Spur, welche auf das Vorhandensein eines vor dem römischen in England herrschend gewesenen kirchlichen Gesanges hinweist[11]. Überaus interessant ist die ganze mitgeteilte Bestimmung, weil sie ein intensives Schlaglicht auf die zähe angelsächsische Eigenart, welcher die Verbindung von eingeborener und römischer Geistlichkeit trotz aller ihrer Macht und ihres Machtbewusstseins nicht zu nahe zu treten wagte, wirft. Die ganze Erscheinung erinnert lebhaft an jenen unbekannten sächsischen Dichter des „Heliand“, welcher die Auffassung der Bibel von dem bleichen, leidenden Gottessohne, welchen seine Jünger, mit einer einzigen Ausnahme, ohne Widerstand zu versuchen, ans Kreuz schlagen lassen, verwirft und für dieses Verhältnis Christi und seiner Schüler jenes Verhältnis unterschiebt, welches das Epos zwischen König und Dienstleuten annahm: die ganze fromme Täuschung geschah nur, um dem streitbaren Sachsenvolke die Gestalt Christi sympathischer zu machen, sie geschah, weil der Verfasser seinem Publikum einen jähen und vollständigen Bruch mit seinen nationalen Sitten, mit seinen ethischen Anschauungen nicht zumuten durfte.

Die Orgel in der Kirche.

Wir haben die Verbreitung der Orgel[12] in England und die Stellung des Instrumentes zum Gottesdienste in Kürze festzustellen. Die pneumatische Orgel war schon im vierten Jahrhundert in einzelnen christlichen Ländern bekannt. Neben ihr bestand noch lange Jahrhunderte hindurch, freilich wol sehr vereinzelt, die hydraulische Orgel. Noch Wilhelm von Malmesbury erwähnt eine solche. — Der heilige Augustin giebt in seinem Commentar der Psalmen die folgende Erklärung des Namens „Organum“: Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est quo instrumento utitur qui cantat organum dicitur. Diese Erklärung findet sich mit fast denselben Worten bei Isidorus von Sevilla, Johannes Aegidius Zamorensis, Bertholomeus de Glanvilla und anderen. Nach Platina soll bekanntlich Papst Vitalian (um 660) den Kirchengesang geregelt und die Orgel in den Gottesdienst eingeführt haben. „Er soll“, denn, wie schon Ambros genügend gezeigt hat, stellte Platina[13] die Sache selbst als zweifelhaft hin, indem er hinzufügt „wie einige behaupten“. Noch in der dritten Auflage seiner Geschichte der Orgel giebt Rimbault diese Einführung als ein Factum an. Der Irrtum ist auf die mangelhafte englische Übersetzung von Platina's Werk durch Rycault zurückzuführen, welcher den einschränkenden Satz des Originales einfach negierte.

Wenn auch die Bemerkung des spanischen Bischofs Julianus (um 450), dass die Orgeln in den Kirchen seines Landes etwas allgemein bekanntes seien, auf Wahrheit beruhen mag, für England können wir das Vorhandensein des Instrumentes erst vom Anfang des achten Jahrhunderts ab annehmen. Zuerst spricht erst Aldhelm von einer Orgel, und es erscheint nicht unmöglich, dass die Bekanntschaft mit dem Instrumente England durch den fränkischen Hof vermittelt wurde[14]. Ohne allen Zweifel ist es jedoch, dass die erste Orgel von Deutschland nach

der brittischen Insel gelangt ist. Deutschland und England standen nicht nur seit den Tagen der irischen Missionare in geistigem Verkehr; auch für die Wechselwirkung beider Länder auf einander in Dingen der Musik — im ersteren Falle hat das continentale Reich mehr empfangen als gegeben, im letzteren ist das umgekehrte der Fall gewesen — liegen directe Zeugnisse vor. So schreibt der Abt Cuthbert von Wearemouth an seinen bischöflichen Freund in Mainz: er möchte ihm einen Künstler schicken, der auf der Rotta spielen könne; er (C.) habe wol ein Instrument, könne aber keinen Spieler finden. Ein fernerer Beweis, um von andrem abzusehen, ist die Tatsache, dass in Deutschland — die erste Orgel soll nach Eginhard's Annalen im Jahre 757 vom Kaiser Constantin an den fränkischen Hof geschickt worden sein; die gleiche Angabe findet sich bei Simon Tunstede — der Orgelbau rascher aufblühte, als in andern Ländern, und dass schon im neunten Jahrhundert deutsche Orgelbauer nach andern Ländern giengen, um ihre Kunst zu verbreiten. Dies beweist ein von Coussemaker zitierter Brief des Papstes Johann VIII an den Bischof von Freising, worin der Briefschreiber um Übersendung einer Orgel und zugleich des Erbauers bittet. Auch die Namen der Theoretiker, welche sich mit der Mensur der Orgelpfeifen befassten — es sind auch deutsche Tractate darüber vorhanden — sprechen für das gesagte[15].

Im zehnten Jahrhundert muss der Mangel an Orgeln noch ziemlich verbreitet, ihr Fehlen aber schon empfindlich empfunden worden sein: nach Wilhelm von Malmesbury liess der heilige *Dunstan*, dessen Musikliebe von seinen Biographen mehrfach gerühmt wird, (so heisst es von ihm „sumpsit secum ex more cytharam suam, quam lingua paterna hearpam vocamus[16]) mehrfach Orgeln bauen, deren Pfeifen von Metall waren; der Heilige verschenkte sie an Kirchen. In derselben Zeit wurde von dem Grafen Elwin der Abtei Glastonbury eine Orgel geschenkt, und Wulston († 963)

beschreibt in einem Gedicht, welches Wackerbarth in englische Prosa übersetzt hat, ein wahrhaftes Monstrum von Orgel in der Kirche von Winchester, zu deren Handhabung neben 70 „starken Männern“ für die Füllung der Windlade zwei Organisten erforderlich waren, deren jeder sein eigenes „Alphabet“ regierte. Die Zal 70, an welcher Rimbault Anstoss nimmt, hat nach der ganzen Beschreibung nichts auffälliges: Wulston spricht ausdrücklich von der „ungeheuren“ Menge von Wind in der Lade; man hatte bei der Erbauung in erster Linie offenbar den Endzweck im Auge, den 400 (!) Pfeifen Töne zu entlocken, welche gleichmässig waren und nicht Gefahr liefen, durch Mangel an Luftzufuhr unterbrochen zu werden. Die Zal der beiden Organisten hat vollends nichts auffallendes; sie ist auch sonst, auch durch Abbildungen, beglaubigt und hängt mit der überaus schwierigen Handhabung des ungefügen Instrumentes zusammen. Das Gedicht Wulstons erfordert noch einen weiteren Augenblick des Verweilens. Es ist von dem Alphabete der Organisten die Rede. Dies kann nichts weiter bedeuten, als dass eine Buchstabenreihe auf die Tasten geschrieben war. In der Tat ist dies geschehen, damit, wie es in einem Traktate heisst, der Spieler rascher die zu greifende Taste erkennen könne.

Wir haben einen flüchtigen Blick auf die Buchstabennotation zu werfen, d. h. diejenige, welche uns in der aufgeschriebenen Musik um das Ende des ersten christlichen Jahrtausends entgegentritt. Dieselbe ist doppelter Art: die eine, die Buchstabenreihe a—p umfassend, bedeutet die Tonreihe A—a', also eine Doppeloktave, die andere mit den Buchstaben a—g zeigt unsere C-dur Tonleiter an. Schubiger hat in der ersten Notirungsart eine solche für Instrumente sehen wollen, was sie, wie Riemann gezeigt hat, sicherlich nicht gewesen ist. Angewendet ist sie auch in England worden, wie das in der ersten Veröffentlichung der Plainsong Society mitgeteilte älteste Denkmal wirklich zweistimmiger Gesangs-Musik beweist [17].

In der andern Buchstabenreihe werden die Oktavtöne gleich bezeichnet. Die Tonreihe der Zeit ist eine diatonische, die Theoretiker setzen das Halbtonverhältnis in der zweiten Buchstabenreihe zwischen C und D und G und A, d. h. es ergiebt sich, dass diese Reihe (B bedeutet unser H) gleich C D u. s. w. ist. Es versteht sich nach dem gesagten von selbst, dass diese Tonschrift auch in England Eingang gefunden hat. Nicht der Fall scheint dies jedoch mit der in Irland üblichen Instrumentalnotation gewesen zu sein. Die sogenannte cambrobritische Notation, auf welche zuerst Burney in allerdings mangelhafter Weise aufmerksam machte, und welche später Fétis in seiner Histoire Générale in exakter Weise mitteilte, geht auf die „fränkische" Buchstabennotation, resp. auf die deutsche Orgeltabulatur zurück.

Die ältesten Orgeln haben wahrscheinlich nur einen Umfang von einer Oktave gehabt; zwischen dem zehnten und zwölften Jahrhundert wurde der Umfang verdreifacht. Ob die Orgel von Winchester mehr Tasten gehabt hat, oder, wie man sich, falls auch sie nur dreioktavig (diatonisch mit b zur Vermeidung des Tritonus) gewesen ist, das Verhältnis der ungeheuren Anzal Pfeifen zu den Tasten zu denken hat, lässt sich schwer sagen; das letztere selbst dann nicht, wenn man in Betracht zieht, dass bei jedem Anschlage einer Taste die höhere Oktave oder auch selbst die Doppeloktave miterklang. Nimmt man nun auch noch an, dass gleichzeitig mit diesen Tönen die Quinte erklungen hat, die Zahl 400 bleibt doch rätselhaft wie zuvor, nicht so aber die andere Bemerkung Wulstons, dass der Klang des Instrumentes wie Donner und in der ganzen Stadt hörbar gewesen wäre. Die Aufdringlichkeit des neuen Instrumentes musste in erster Linie den kirchlichen Gesang beeinträchtigen; aber dies tat seiner Verbreitung keinen Eintrag: der Abt Aelred eifert gegen die vielen Orgeln und ihren Lärm und beklagt die Mangelhaftigkeit des Kirchengesanges, und Balderic tadelt, obwol er die Orgel nicht ganz verbannt wissen will, doch

die Kirchen nicht, welche kein Instrument besitzen. Die Chronisten bedeutender mönchischer Niederlassungen erwähnen in der Folgezeit nur noch den Bau neuer Instrumente für alte und unbrauchbar gewordene, sprechen aber nicht mehr von dem Besitze einer Orgel als etwas aussergewöhnlichem [18].

Die Besorgung des Instrumentes lag wol in erster Linie dem Praecentor oder auch dem Succentor ob [19]; besondere Oganisten, welche selbstverständlich so lange vollständig überflüssig waren, als das Instrument so schwer zu handhaben war, dass sich eine einigermassen freie Musik auf ihm nicht ausführen liess, sind ganz vereinzelt erst von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angestellt worden [20]. Aber auch selbst damals noch, wo ihre Function doch wohl schon eine erweiterte war, hatten sie noch andere Ämter zu versehen.

Wir müssen noch versuchen, die Stellung der Orgel innerhalb des Gottesdienstes zu bestimmen [21]. Leider liegen positive Nachrichten zur Beantwortung dieser Frage nur in sehr geringer Zahl vor. Gewiss ist zunächst, dass die Einführung der Orgel in die Gotteshäuser durch ein praktisches Bedürfnis veranlasst wurde: den Sängern, resp. dem Intonator der kirchlichen Melodie die bestimmte Tonhöhe anzugeben; praktische Gründe werden auch die Begleitung des — einstimmigen — Chor-Gesanges, vielleicht nur bei dessen Studium, veranlasst haben. Den nächsten Schritt bezeichnet das organizare, d. h. die Uebertragung des Parallel-Organums auf die Orgel. Dass die Diaphonie, was Riemann andeutet, den Namen des Organums daher erhalten habe, dass möglicherweise die organisirende Stimme ursprünglich durch die Orgel angegeben wurde, ist unwahrscheinlich.

Nicht alle Arten kirchlicher Gesänge wurden durch die Orgel begleitet. Der Übersetzer von des Bertholomeus de Glanvilla Schrift „de proprietatibus rerum", welcher seine Arbeit im Jahre 1397 beendete, sagt am Schlusse des Abschnittes über die Orgel: And

nowe holy churche vseth onelye this instrumente of musicke in proses, Sequenses & Ympnes, & forsaketh all other instrumentes of musyke, und in einem Manuscripte[22] des britischen Museums wird vom Abt Johannes zu St. Albans gesagt [erstes Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts]: „instituit primitus suis in temporibus missam beatae virginis cantari cum organo". Die weitere Frage jedoch, ob die Orgel ausschliesslich nur zur Begleitung des Gesanges gedient, oder ob nicht vielmehr der Orgelspieler schon in der Zeit des Beginnes des zweiten Jahrtausends den Gesang durch ein Präambulum eingeleitet habe, stösst auf erhebliche Schwierigkeiten. Dagegen sagen lässt sich zunächst, dass uns zu wenig von den alten Gottesdienstordnungen bekannt, dass uns nichts überliefert ist, was uns direkten Aufschluss gäbe. Dafür scheint der Umstand zu sprechen, dass man solche enormen Instrumente zu bauen unternahm, wie die Orgel von Winchester, deren oben Erwähnung getan wurde. Aller Fortschritt in technischer Beziehung — der Satz passt selbstredend nicht für die Neuzeit, welche ein regstes Interesse daran hat, neue Lebenswege und Subsistenzbahnen zu eröffnen — in der Frühzeit menschlichen Culturlebens ist eine Folge unmittelbaren Bedürfnisses. Man kann also mit vollem Rechte fragen, warum wurden denn jene grossen Instrumente gebaut, wenn doch die kleinen vollständig ihren Zweck erfüllten? Warum jene Anklagen gegen die Orgeln in den Gotteshäusern, wenn sie nur den Zweck hatten, den Gesang zu stützen und zu halten, eine Bestimmung, gegen welche auch das frömmste Gemüt nichts einzuwenden haben konnte, da sie doch nur dazu diente, den Gesang rein zu halten? [Es mag immerhin bemerkt werden, dass die Winchester-Orgel offenbar ein Unicum, wenigstens für England, war.] Dies Alles ist kein stricter Beweis für die Existenz einer selbständigen, d. h. den Gesang oder einen Teil desselben ohne Mitwirkung des Gesangchores ausführenden Orgelmusik, aber es spricht für die Wahrschein-

lichkeit ihres Vorhandenseins. Ehe wir diese Bemerkungen über die Orgel in der Kirche schliessen, müssen wir noch eines Umstandes gedenken, welcher auf den ersten Blick sehr auffallend und dem vorhin gesagten direct zu widersprechen scheint: klösterliche Annalisten und Berichte über hervorragende Feste in Kirchen erwähnen, soweit wir wenigstens die Dokumente gesehen haben, der Mitwirkung der Orgel beim Gottesdienste nicht, wenigstens was die Ausführung der Messen anbetrifft. Daraus nun auf eine durch die vielen Angriffe verursachte Beschränkung der Orgel, auf ihre Degradirung gewissermassen zu einem blossen Schulinstrumente schliessen zu wollen, ist falsch; es geht dies aus den früher mitgeteilten Angaben aus Bertholomeus' Werk und dem angezogenen lateinischen Manuscripte, ebenso aus der Tatsache hervor, dass schon vom vierzehnten Jahrhundert ab einzelne Kirchen zwei Orgeln besassen. Der letztere Umstand kann uns auch veranlassen, für England in diesem Jahrhundert die gleichen Verhältnisse anzunehmen, wie sie uns in derselben Zeit aus Deutschland beglaubigt vorliegen, dem Instrumente nämlich eine mehr selbständige Stellung dem Sängerchore gegenüber zuzuschreiben: Orgel und Chor teilten sich gewissermassen in die Gesänge, die Orgel übernahm die Einleitung und den Schluss des Gottesdienstes und führte wol auch zwischen den Gesangssätzen kleine Zwischenspiele auf, welche sich aber genau innerhalb der Grenzen der Vokal-Musik gehalten haben müssen, da die technische Unvollkommenheit des Instrumentes eine freiere Bewegung wol kaum gestattet haben dürfte.

II. KAPITEL.

Die Theoretiker (bis zur ars nova des Phil. von Vitry).

Die Arbeiten, welche in England auf musiktheoretischem Gebiete während des Mittelalters geschaffen wurden, haben ausschliesslich Geistliche zu Verfassern. Dieselbe Erscheinung zeigt sich überall: in der Zeit, da die Staaten sich erst zu bilden oder in ihrem Besitzstande zu befestigen anfiengen, boten nur die Klöster eine Stätte, in welcher die geistige Arbeit gedeihen konnte. Diese Entwicklung geistigen Lebens war, was die Beschäftigung mit der Tonkunst anbetrifft, eine stetige, aber auch eine einseitige: in den Anfängen schloss sie oder versuchte sie wenigstens jedes volkstümliche Element aus der Kirchenmusik auszuschliessen. Die Musiktheoretiker der römischen Kirche duldeten noch um den Beginn des zehnten Jahrhunderts, wie Regino von Prüm bezeugt, die Alterierung keines Tones der kirchlichen Tonarten; so standen diese, deren Grundcharakter entweder Moll ist oder sich zum überwiegenden Teile diesem nähert, im schroffsten Gegensatze zu Dur, wie es der musikalischen Anschauung insbesondere der Germanen vertraut war. Die Praxis erlaubte Ausnahmen von der starren Regel; können wir dies schon aus manchen indirekten Anzeichen mit Sicherheit schliessen, so haben wir auch ein direktes Zeugnis dafür in der Gestalt des oben erwähnten gleichfalls dem zehnten Jahrhundert angehörenden zweistimmigen Kirchengesanges, dessen Tonalität im Gegensatz zum gleichzeitigen Organum bereits ziemlich entschieden im modernen Sinne ausgeprägt erscheint. Schon im elften Jahrhundert genügte einzelnen der inzwischen allgemeiner in Aufnahme gekommene Wechsel des B quadratum mit dem B rotundum nicht mehr, und nun beginnt Schritt für Schritt, sich wol manchmal verzögernd, der Zerfall und die Auflösung der „Integrität“ der Kirchentöne. Indem sich die Kirche ängstlich vor der im

Volke *traditionell* lebenden Kunst (es ist mehr als wahrscheinlich, dass die Volksmusiker erst durch die fahrenden Kleriker eine Notenschrift kennen lernten; ihre Unkenntnis einer solchen schliesst das frühere Vorhandensein nationaler Tonschriften nicht aus) abzusperren suchte, musste sie notwendigerweise in den Zustand einer gewissen Erstarrung fallen, in welcher zunächst ihre Fortbildung als lebendige Kunst nicht statthaben konnte; dafür aber ermöglichte diese Periode scheinbaren Stagnierens jeder künstlerischen Regung die Lösung einer Reihe von Fragen, welche, so sehr sie nur und ausschliesslich Sache der Spekulation war, doch erst eine Weiterbildung der Musik in künstlerischem Sinne ermöglichte und schliesslich zu einer Annäherung kirchlicher und weltlicher Kunstübung führte. In erster Linie kommt hier die Auffindung einer Notenschrift in Betracht, welche nicht nur die Höhe, sondern auch die Dauer der Einzeltöne genau bestimmte. Man kann mit Recht fragen, ob nicht alle die Lieblingsthemen mönchischer Theoretiker, alle die Spitzfindigkeiten, welche die Lektüre des Boetius wachrief, die Abhetzung pythagoräischer Monochordteilungen, die Bestimmung von Kon- und Dissonanzen auf Grund ihrer mathematischen Verhältnisse, für die praktische Musikübung völlig gleichgültig gewesen sind? Für die frühere Zeit kann die Antwort nur bejahend lauten. Von der Entstehung der Mensuraltheorie ab ändert sich jedoch die Sachlage in wesentlichen Punkten: die Konsonanz gewinnt für die beginnende Mehrstimmigkeit eine eminente Bedeutung, und so sehr uns solche Traktate, wie der auf der Bodleiana zu Oxford verwahrte des John of Tewkesbury, welcher zum grösten Teil wie ein trockenes Rechenexempel aussieht, belanglos für die Kunst, für den lebendigen Organismus, scheinen mögen, für die Praxis waren sie es keineswegs. Zwar wird man einwenden, dass die harmlosen Harmoniefolgen (sie waren übrigens nicht immer harmlos!) der ersten Jahrhunderte mehrstimmiger Gesangsmusik unmöglich solche subtilen Intervallberechnungen

notwendig machen konnten. Diese Frage kommt gar nicht in Betracht. Es handelte sich vielmehr darum: einen Zustand innerhalb der künstlerischen Betätigung zu schaffen, in welchem das Ohr sich an die mathematisch und darum auch musikalisch reinsten Intervalle gewöhnen, sie als den Ausgangs- und Endpunkt aller Musik betrachten lernte; es galt, sollte nicht von vornherein eine allgemeine Verwilderung der Keime eintreten, den Gebrauch von Dissonanzen auf das mindeste Mass zu beschränken und die rhythmischen Verhältnisse genau zu regeln. Die erste Aufgabe war, die Regel festzustellen, eine Regel, welche nicht aus der Praxis, sondern aus der Mathematik abstrahiert werden musste, dann erst durfte die Ausnahme statuiert werden. Hätte sich die Kunst des Phidias oder des Praxiteles auf das Mittelalter vererbt, so würden wir die naiven mönchischen Malereien nicht haben, in denen die Leute in der Luft stehen und Gliederverrenkungen zeigen, welche ihnen kein Akrobat so leicht nachahmen wird; wir würden die sonderbaren Rolandssäulen mit ihren merkwürdigen Proportionen nicht voller Verwunderung anstaunen können: hier galt es, die Gesetze der Perspektive und der anatomisch exakten Körperverhältnisse zunächst zu fixieren, dann erst konnte die Malerei und Skulptur wiederum Abbilder des realen Lebens schaffen. Auch hier also musste in dem einen Punkte die Theorie der Praxis vorausgehen. Wenn die griechische Musik sich nicht zur Höhe der gleichzeitigen Bildhauerkunst und Literatur zu erheben vermochte, was wir immerhin annehmen dürfen, so war der Grund der, dass sie im wesentlichen an die Gesetze des dichterischen Metrums gebunden war: ihr eröffnete sich keinerlei Perspektive, welche derjenigen vergleichbar gewesen wäre, welche sich der Musik im Schosse der christlichen Kirche, im Leben des Volkes erschloss.

Wenn also auch, wie früher betont, die formgebenden Elemente der Tonkunst ausserhalb der Kirche liegen, wenn also auch die Aufgabe, welche die Kirche in

der Geschichte der Musik zu erfüllen hatte, eine verhältnismässig einseitige zu nennen ist, so war sie doch darum eine nicht minder bedeutende. Die kirchliche Lehre hat dadurch, dass sie die starre Regel aufstellte, den Boden vorbereitet, auf dem kirchliche und weltliche Kunst, von einander lernend, sich vereinigen konnten.

Die Ansicht Coussemaker's, dass sich die Neumennotierung aus den griechischen Accenten entwickelt habe, ist von Riemann [1] in glücklicher Weise weiter entwickelt worden, insbesondere durch die Berufung auf das 19. Kapitel der musica disciplina des Aurelianus Reomensis. Die Zeichen für die daselbst gebrauchten Ausdrücke accentus acutus, gravis, circumflexio u. s. w. finden sich teilweise auch in der irischen Vokalnotation angewendet [2]. Wie sich die Notation des in St. Gallen bewahrten Gedichtes Aldhelm's zu dieser verhält, ist noch zu untersuchen [3]. Die Neumen wurden anfänglich ohne Linien notiert; die auf- und absteigenden Linien vermochten wol im allgemeinen ein Bild des Steigens oder des Fallens der Melodie zu geben, die Stellung der Neumen zu einander wurde aber nicht oder doch so wenig klar durch die Notation, dass die Theoretiker sich in Klagen über die Mangelhaftigkeit der Tonschrift, welche die zu singenden Intervalle nicht mit Sicherheit bestimmen lasse, überboten. In England ist es Johannes Cotto (XI.—XII. Jahrhundert), welcher gegen die „irreguläre" Neumennotation mit scharfen Waffen zu Felde zieht [4]; für die Kenntnis der Neumen ist sein Traktat in erster Linie von Wert. Cotto ist wenig schöpferisch beanlagt; seine Stärke und sein Verdienst liegen in seiner kritischen Tätigkeit; er ist vorsichtig in seinem Urteil, giebt Dinge, welche er nicht beweisen kann, nur unter Vorbehalt an, spricht aber dort, wo ihm Tatsachen vorliegen, seine Anschauung in ebenso bestimmter, wie klarer Form aus. Er kennt die Notation, welche Hermannus Contractus erfunden haben soll und urteilt wegwerfend über die oberhalb der Neumen geschriebenen

Buchstaben (Romanusbuchstaben): da in den Neumen, sagt er, keine zuverlässige Angabe, sie richtig zu lesen, steckt, so lösen auch die darüber geschriebenen Buchstaben die Zweifel nicht, weil sie nämlich nicht den Grad des Steigens oder Fallens bezeichneten. Von dem Grade der Verehrung, welche nach Ambros Cotto dem Guido gegenüber verraten soll, ist er in Wahrheit frei; er hat nicht in dem Masse, wie die spätere Zeit, dazu beigetragen, auf den Namen des Aretiners alle möglichen, zum weitaus grössten Teil unverdienten Ehren zu häufen. Bei einem so kühlen und nüchtern abwägenden Geist berührt es doppelt merkwürdig, wenn wir ihn einmal ganz kritiklos antreffen; so werden wir ihn später als Ästhetiker finden, so tritt er uns entgegen, wenn er den „schönen Weg“ der Melodieerfindung preist, welcher alles dem Zufall, oder im Sinne der Zeit, dem heiligen Geiste und seiner Mithilfe überlässt: die Töne der Guidonischen Reihe werden nacheinander durch die fünf Vokale wiedergegeben, und der Gesang entsteht nun auf Grund der die Silben zum Klingen bringenden Laute. Zu Cotto's Zeit waren die dem Guido von Arezzo zugeschriebenen Solmisationssilben bereits in England bekannt; in die Praxis eingeführt sind sie, wie Riemann hervorhebt, nur, um den Tritonus f—h zu vermeiden. Mit dem Augenblicke ihrer Entstehung und Annahme war der Begriff einer in sich abgeschlossenen Tonleiter vernichtet, standen die Oktavtöne nicht mehr in Beziehung zu einander; denn sobald ein Gesang die Grenze des ersten, auf dem Γ beginnenden Hexachordes überschritten hatte, erfolgte die Bestimmung seiner Töne von C, der unteren Grenze des Hexachordes, aus. Welche Summe von Schwierigkeiten die Mutation in sich barg, ist bekannt genug, ebenso, wie lange Zeit es brauchte, bis Mattheson, der diesmal keinen Zopf trug und statt des Schwertes den Knüppel in der Hand hielt, sie klobig-fröhlich zur Erde bestattete [5]. Die Solmisation setzte sich aber auch, indem sie den Begriff der Tonalität im Sinne

einer in sich abgeschlossenen melodischen Linie von der denkbar grösten Vollkommenheit verwarf, in Gegensatz zu der Volksmusik, freilich nur in einen theoretischen. Wir sehen diese zu Cotto's Zeiten gewaltige Vorstösse machen; B quadrum und B rotundum bestanden schon längst neben einander, galten aber, was charakteristisch genug ist, als eine Note (una vox). Cotton klagt nun, dass manche seiner Zeitgenossen hiermit noch nicht zufrieden seien, sondern nach weiteren Alterierungen verlangten. Die musica ficta oder falsa, auch inusitata genannt, welche sich hiermit ankündigt, werden wir aber später als entschiedenstes Element der Instrumentalmusik wiederfinden, welche wegen ihrer Pflege dessen, was dem Volke lieb und vertraut war, der Kirche zu Zeiten verhasst genug war.

Wir haben gesehen, dass sich die Unbestimmtheit der Neumenschrift in der praktischen Musikübung in bedenklichster Weise geltend machte. Ihre Umbildung in die Nota quadriquarta hat sich ganz allmälig vollzogen. Die musica plana kannte ursprünglich eine später longa und eine, brevis genannte, Note, welche anfänglich keine verschiedene d. h. messbare Geltung besassen; ihr Vortrag wurde durch das Metrum des Textes und dessen Cäsuren bestimmt. Nachdem sich die Umwandlung der Neumen in Noten vollzogen, die beginnende Mehrstimmigkeit — im weiteren Sinne als sie das Organum bedeutet — die theoretische Lehre von der Mensur geweckt hatte, trat der cantus planus, die Folge gleichlanger Noten, mehr und mehr in den Hintergrund der theoretischen Betrachtung; dem Ansturm der Mensur konnte er auf die Dauer nicht widerstehen, und erst in unserm Jahrhundert haben sich energische Bestrebungen[6] Gehör zu verschaffen gewusst, ihn in seiner alten Form wiederherzustellen. Die Erfindung der Noten rief die Erfindung der Schlüssel ins Leben. Aus den anfänglich gebrauchten fünf entwickelten sich im

Laufe der Zeit mehr. Es ist nicht unsere Aufgabe, diese Weiterbildungen zu verfolgen.

Die grosse Bewegung, deren Ziel die Mensur in der Musik war, ist nicht die Schöpfung eines einzelnen Mannes gewesen; sie war die Erfüllung eines Postulates, das in der Luft lag. Man kann nicht sagen, die Mehrstimmigkeit sei im Gange der Entwicklung die Sekundärerscheinung, die Messung der Töne nach ihrem gegenseitigen Werte das primäre gewesen: weil das Bedürfnis nach mehrstimmigem Gesange, und zwar einem Gesange, welcher über das Organum hinausgieng, vorhanden war, und die alte Notirungsweise nicht ausreichte, so machte sich die Forderung nach einer neuen Tonschrift, welche den gesteigerten Bedürfnissen genügen konnte, geltend. Wie uns Walter Odington[7], ein englischer Theoretiker. (XIII. Jahrhundert mitteilt, haben die „früheren" Tonsetzer die longa in zwei breves, die brevis in zwei semibreves geteilt. Es ist schon oben hervorgehoben worden, dass die Zweiteiligkeit in jedem Falle das natürliche Verhältnis ist: Hebung und Senkung der Hand, der Rhythmus des Marschierens weisen darauf hin. Nachdem aber, wie derselbe Autor schreibt, die Kunst zur Vollkommenheit gediehen war, teilte man die genannten Noten im Verhältnis von 1 : 3 und begann nun, um den Ausdruck „vollkommen" verständlich erscheinen zu lassen, ihm eine symbolische Bedeutung beizulegen, auf die heilige Dreieinigkeit hinzuweisen. In diesen Angaben liegt ein Fingerzeig von eminenter Wichtigkeit für die volkstümliche Kunst: ihr rhythmisches Prinzip war die natürliche Teilung, das Verhältnis ihrer Notenwerte von 1 : 2. Die kirchliche Kunst des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts kannte nur die Gliederung einer Zeiteinheit in drei unter sich gleiche Zeitteile. Leider sprechen die mönchischen Theoretiker nur in ganz allgemeinen Ausdrücken von der Volksmusik, wie der Verfasser eines bei Gerbert abgedruckten Traktates[8]: nicht nur die Instrumentisten, auch

weltliche Sänger und Sängerinnen bemühen sich soviel sie nur können, um das Volk zu ergötzen. Dass das Chroma in der Volkskunst nicht ausgeschlossen war, beweist die stetige Hinweisung darauf (so bei Cotton), dass die Kirche nur das diatonische Klanggeschlecht anerkenne; und aus den Angaben über die beim Volke beliebten Tonreihen lässt sich, da Beispiele fehlen und die Terminologie verschwommen ist, auch nicht weiter, als im allgemeinen auf die Vorliebe für die der Kirche am wenigsten genehmen Reihen schliessen. Johannes Saresberiensis (XII. J.), welcher übrigens ausdrücklich noch unter Berufung auf die „heiligen Väter" den Gebrauch der Instrumente in der Kirche erlaubt wissen will[9], tobt besonders gegen den „Phrygius modus", und ruft ein Decret der griechischen Philosophen gegen ihn auf, um seine Schädlichkeit zu zeigen, freilich wol, wie später der von Bellermann angeführte J. Bona[10], nichts von der griechischen Bedeutung der Namen der Tonarten wissend. Es muss dahin gestellt bleiben, ob Johannes die mittelalterliche phrygische, d. h. auf E beginnende Tonreihe wirklich gemeint oder ob er sich eine eigene Bezeichnung zurechtgemacht hat; interessant ist, dass er sie nicht allein für verderblich hält, sondern noch von den „übrigen" spricht, „durch welche man in das schlüpfrige und verderbliche hinabsteigt". Auch diese Auffassung, welche sich wol in erster Linie gegen die ionische Tonart in ihrer Normal- und ihrer Transpositionslage richtet, wurde im Laufe der Zeit überwunden: das sechzehnte Jahrhundert empfand nur die damals hyperäolisch genannte, von H ausgehende, Tonart, wegen der verminderten Quinte als zur Melodiebildung ungeeignet.

Zwischen der Tätigkeit Cotto's und der Niederschrift des Tractates de speculatione musices (in sechs Büchern) durch Walter Odington liegt ein Zeitraum von hundert Jahren, während welcher Zeit ein Theoretiker in England, von dem uns mehr als der Name überliefert wäre, nicht erschienen ist. John von Salis-

bury kann füglich nicht unter die Theoretiker gerechnet werden, sein Buch ist eines der vielen Produkte mittelalterlicher Vielwisserei, beschäftigt sich aber nicht eingehend mit der Tonkunst. Interessant ist die Tatsache, dass er sich seine Bildung auf Reisen, besonders in Paris, erworben hatte. Wir können die Bedeutung, welche die französische Hauptstadt schon im zwölften Jahrhundert für England gewonnen hatte, von nun an in ihrem Wachstum auch in Fragen der Musik Schritt für Schritt verfolgen. — Odington hat in England zwei Zeitgenossen, welche neben ihm als Musiktheoretiker tätig waren, gehabt: den Adamus Dorensis, welchen Holinshed's Chronik unter die Zeitgenossen Johann's ohne Land (—1216) zält. Bale und Pitts lassen ihn in der Abtei von Dore erzogen und in den freien Wissenschaften wol erfahren gewesen sein. Er soll eine Abhandlung über die Musik geschrieben haben und schliesslich Abt des genannten Klosters geworden sein. Der andere ist Gregory von Bridlington, Präcentor und später Prior daselbst. Er wird als Verfasser dreier Bücher über die Musik genannt. Auch ihn erwähnt Holinshed[11].

Walter Odington war Mönch im Kloster Evesham; dort schrieb er seinen Tractat, nachdem er möglicherweise vorher einige Zeit in Paris studiert hatte[12]; im Jahre 1228 wurde er zum Bischof von Cantuaria (auch Dorobernia genannt, Hauptstadt von Kent) gewählt. Holinshed[13] rechnet ihn unter die berühmten Zeitgenossen Heinrich's III., womit selbst für eine annähernde Bestimmung seiner Lebensgrenzen nichts gesagt ist, da der König erst im Jahre 1272 nach 56jähriger Regierung starb.

Es ist nicht unbedingt von der Hand zu weisen, dass der Mönch von Evesham aus Franco geschöpft habe, obwol Ambros gegen Burney[14] den Satz ausspielt, beide hätten nur das gelehrt, was zu ihrer Zeit allgemein giltig gewesen wäre. Franco war das gei-

stige Haupt der Theoretiker von etwa 1150 bis zum Ende des folgenden Jahrhunderts; sein Einfluss auf die Pariser Schule (Entstehung des Namens Franco von Paris!) ist unbestritten. Paris war die geistige Centrale der Zeit, die Vertreter der englischen Frührenaissance haben sammt und sonders ihre Bildung daselbst erworben; ihre literarische wie ihre weltmännische Bildung wurzelt auf französischem Boden[15]. Auch für die Musik gilt dies: vergleicht man Odington's Lehre von den musikalischen Formen mit den Erzeugnissen früher französischer Tonsetzer und erinnert man sich an das Fehlen ähnlich ausgebildeter Werke in andern Ländern, so muss man auf eine Anwesenheit Odington's in Paris schliessen. Die Ähnlichkeit der Lehre des englischen Mönches mit derjenigen Franco's tritt an vielen Stellen klar zu Tage; aber er schrieb sein Vorbild nicht einfach ab: seine Schrift zeigt, wie Jacobsthal sagt, wenn auch nur wenige, doch deutliche Spuren des Strebens, Franco's Lehre weiter zu entwickeln. Es ist bekannt, dass sich bald nach Canonisierung der vier älteren Notengattungen (zu den genannten war noch die duplex longa getreten, welche in gewisser Weise als Gegenpart gegen den discantus Verwendung fand) das Bedürfnis herausstellte, auch die kleinste derselben, die semibrevis zu teilen, offenbar, um durch grössere Abwechselung innerhalb der rhythmischen Reihen auch die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu steigern, d. h. einem, wenn nicht Alles täuscht, im Volke ruhenden Wunsche Genüge zu leisten. Wir ersehen dies ganz deutlich daraus, dass man zunächst weder Namen noch besondere Gestalt für die neue Note hatte und ihre Berechtigung nur für die Instrumentalmusik theoretischer- d. i. kirchlicherseits anerkannte. So nur kann der sonst ganz unerklärliche Widerstand gegen die Einführung der geteilten semibrevis in die Kirche erklärt werden, dass man in ihr eine Concession an das Volk und seinen ihm durch seine eigene Kunstübung anerzogenen musikalischen Geschmack sieht. Aber alles Eifern half nichts;

der Kopf der Theoretiker steckte in einer Schlinge: dort die Kirchenväter, welche die Instrumente zur Verschönerung des Gottesdienstes tauglich hielten, die eigene Liebe zur vielfarbigen Kunst des Volkes, hier die Lehre, wie sie von der Kirche anerkannt und ihnen überkommen war. Die Art, wie man sich aus dem Dilemma heraushalf, entbehrt einer gewissen Komik nicht, zeigt aber andrerseits die Zähigkeit der Tonlehrer: verlangte auch der Canon das Festhalten an dem als unbedingte Norm feststehenden Gebrauche der genannten Notenwerte, verbot er somit auch die Teilung der semibrevis, so untersagte er doch nicht, die brevis in mehr als drei, in vier oder sechs kleinere Noten etwa zu zerlegen, welche ja nun tatsächlich die erwünschte kleinere Gattung darboten; diese behielt aber den Namen semibrevis. Odington geht nun über diese Neuerung noch einen Schritt hinaus; er teilt die ältere semibrevis direct und nennt die Teilnoten minutae; aber, es ist lächerlich, wie ängstlich auch er, welcher doch das Absurde der ganzen Sache erkannt haben muss, vorschritt, die Form der semibrevis behielt er gleichfalls bei, damit er sich, wie er selbst charakteristisch genug sagt, nicht von andern zu unterscheiden scheine. Der Buchstabenglaube hat wol Dinge von grösserer Wichtigkeit, nicht aber lächerlichere Producte ins Leben gerufen. Als sich nun im vierzehnten Jahrhundert zu dem dreiteiligen der vorher feierlich verstossene volkstümliche zweiteilige Rhythmus aufs neue gesellte, da wurde endlich auch der bis dahin tatsächlich namenlosen Notengattung eine Sonderbezeichnung, diejenige der minima, beigelegt.

Es ist jene nicht die einzig positiv neue Erscheinung, welche Odington's Abhandlung als überaus wertvoll erscheinen lässt. Wir erkennen aus andern Stellen, wie die Volksmusik der kirchlichen Lehre noch weiter Boden abgewonnen hatte und müssen zu diesem Zwecke nochmals auf die Solmisation und die musica falsa, von

welch letzterer späterhin im Zusammenhange die Rede sein muss, einen Blick werfen.

Zunächst die Solmisation resp. das dieser zu Grunde liegende Hexachordsystem und dessen Tonalität. Das Hexachordum durum Γ—E möge vorläufig in Bezug auf seine Tonalität unbestimmt bleiben. Das H. naturale, von C—a reichend, erscheint als Ausschnitt aus dem sechsten Kirchenton, unserem C-dur. Das H. molle bezeichnet ebenso einen Teil des fünften Tones, während die frühere F-Reihe ohne das b molle sich dem Moll näherte. Bezeichnet somit das Auftreten des b molle schon eine eminente Hinwendung zum Durgeschlecht, so geschah eine solche in noch höherem Grade bei den schon vor Odington geschehenen Bildungen der Hexachorde von andern Tonhöhen aus. Jetzt wurden auch noch andere Töne alteriert, sogar die Unterscheidung, dass b den tieferen, ♮ (aus welchem sich nicht nur unser modernes Auflösungszeichen, sondern auch unser ♯ herleitet) den höheren und erhöhten Ton anzeigt, wurde getroffen. Von diesen Gesichtspunkten aus können wir die Tonalität des Hexachordum durum zur Zeit Walter's als Dur auffassen. (Das in ihm erscheinende B ist, wie schon früher angeführt, unser H.[16]) Wir sehen also, bis zu welchem Grade sich schon zu Odington's Zeiten die musica ficta Geltung verschafft hat. Die musica ficta erscheint als der Pionier der modernen Tonarten, und zwar insbesondere in der Richtung wirksam, dass sie der Duranschauung die Wege bahnte. Dass sie in diesem Sinne in engstem Zusammenhange mit der Volksmusik steht, bedarf nach den neuesten Forschungen über die Musik des Volksliedes kaum eines Beweises mehr[17].

In seiner Begründung der neuen Töne zieht Odington[18] nun freilich noch nicht die letzten Consequenzen, so dass man sich sein System der musica ficta nicht als durch die moderne chromatische Tonleiter wiederzugeben denken darf. Er erkennt als „voces mobiles“ die folgenden sieben Töne an: E, F, b, c, e, f, $\overset{b}{b}$, und

zwar macht, um ihn direct anzuführen, E mit hinzugefügtem b rotundem zu dem höhern F einen Ganzton, die Entfernung des b von E zu F einen Halbton, F mit hinzugefügtem ♮ quadrum ergiebt zu G einen Halbtonschritt, ohne ♮ quadrum einen Ganzton. Zwei voces mobiles aber, fährt er sodann fort, nämlich b acuta und $^{b}_{b}$ superacuta kommen nur für das Monochord in Betrcht: die übrigen (voces mobiles nämlich) aber nennen die Musiker falsch, nicht weil sie dissonirend sind, sondern weil die Alten sie nicht gebraucht haben, d. h. seine theoretischen Vorgänger. Es ist überflüssig, weitläufig die Rückschlüsse, welche sich aus den letzten Worten des Autors ergeben, zu ziehen: zu Odington's Zeit hat die Volksmusik, insbesondere die Instrumentalkunst sich in dem durch die Natur ihrer tongebenden Körper bedingten Umfange aller der Töne bedient, welche wir noch heute gebrauchen. Die Erkenntnis dieser Tatsache verhilft uns zwar nicht dazu, eine Vorstellung des Klanges von Instrumentalstücken jener Zeit zu formen, doch ist sie für die Würdigung der historischen Bedeutung der Instrumentenmusik so überaus wichtig, dass sie nicht nachdrücklich genug betont werden kann.

Odington's Werk ist für die Kenntnis der im dreizehnten Jahrhundert gebräuchlichen Gesangsformen von hohem Werte. Es erscheint jedoch angezeigt, an dieser Stelle auf ein Eingehen auf dieselben zu verzichten und erst später nach Erledigung gewisser Vorbetrachtungen auf den Mönch von Evesham zurückzukommen.

Wir schalten hier einige Sätze ein, welche sich mit den ästhetischen Anschauungen der Zeit beschäftigen. Es geschieht dies, um einmal das Zeitbild zu vervollständigen, andrerseits den gewaltigen Fortschritt, welche Johannes de Muris' Anforderungen an ein Kunstwerk bezeichnen, klar erkennen zu lassen. Wenn Vischer's berühmtes Wort: die Ästhetik ist noch in den Anfängen — wahr ist, (und ein Blick auf ihre Geschichte bestätigt das Dictum ebensowol, wie die heute noch in den meisten

Köpfen herrschende Unsicherheit und Verschwommenheit ästhetischer Begriffe), so wird man mit nicht eben grossem Zutrauen an die ästhetischen Auskramungen des Mittelalters gehen. In der Tat ist an der ästhetischen Weisheit der mittelalterlichen Theoretiker, wenn man von Joh. de Muris absieht, nichts weiter bemerkenswert, als die eiserne Beharrlichkeit, mit welcher der eine das nachspricht, was der andere vorgesprochen hat. Liest man Bemerkungen wie die folgende, welche sich bei Cotton u. a. findet, dass ein für die Jugend bestimmter Gesang anderen Charakter zeigen müsse, als ein für einen Greis geschriebener, so glaubt man zunächst, irgend einer tiefergehenden Erörterung auf der Spur zu sein. Fragt man aber nun allgemein, unter welchen Bedingungen erfüllt etwa ein kläglicher Gesang seinen Zweck, befriedigt er ästhetisch seine Zuhörer, so haben wir die Antwort: wenn er in der hypolydischen Tonart steht. Anfangs war dabei noch eine Berufung auf die Alten möglich, welche ihren Tonarten gleichfalls verschiedene ästhetische Wirkung zuschrieben; als aber einmal die Verwirrung in der Terminologie der Kirchentöne eingerissen war, und deren Bezeichnungen sich mit den Namen der griechischen Tonarten durchaus nicht mehr deckten, hatte die Charakteristik, welche so wie so nicht mehr als eine Spielerei ist, durchaus keinen Sinn mehr. Dass unter diesen Umständen von der Anerkennung des frei schaffenden Künstlergeistes nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Cotto seinerseits ist zwar ehrlich genug, zuzugeben, dass auch die Volksmusiker (ioculatores et histriones), trotzdem sie ungebildete Leute seien, wol süsstönende Melodien zu schaffen vermöchten, aber, fügt er bei, wie die Grammatik, die Dialektik und die andern freien Künste so lange für nicht begründet genug erachtet werden, so lange ihre Lehren nicht in klar gefasster Regel angegeben sind, so wird auch die Musik, so lange sie sich nicht vollständig in die ihr von der Kirche gesteckten Grenzen begiebt, für vollkommen nicht erachtet werden.

Der Nachsatz rührt nicht von Cotto her, er ergiebt sich aber aus dem Zusammenhange von selbst. Zwar wird der Ausdruck „schön" öfter gebraucht. Cotto sagt: am angenehmsten sind im Gesange jene beiden Consonanzen, die Quarte und die Quinte, wenn sie passend an ihren Stellen gebraucht werden. Ebenso ist es „schön", wenn das Neuma durch dieselben Noten, durch welche es abwärts gestiegen ist, auch wiederum aufsteigt. Aber nun irgend eine Erklärung für den Grund seiner Freude an derartigen Gängen zu geben, fällt ihm nicht ein. Von freier Entfaltung einer Melodie ist nicht die Rede, die Lehre vom ambitus, dem Umfange der Melodie, schnürte die dürftigen melodischen Körperlein wie auf einem Prokrustesbette fest, derweil die lustigen Spielleute höchst unartige Kinder in die Welt setzten, welche sich in nichts an den heiligen Regelkram kehrten. Der Umfang war für die kirchlich approbierten Melodieen verschieden, je nachdem sie authentisch oder plagal waren: die ersteren stiegen in der Regel von der Finale bis zur Oktave, ausnahmsweise bis zur Dezime, die letzeren von ihrer Finalis (dem Ausgangspunkte der authentischen Reihen) bis zur Quinte, und als Ausnahme bis zur Sexte auf. Diese Angaben macht u. a. Cotto.

Trotz aller naiven Einfalt, mit welcher das Mittelalter von Isidorus bis auf Cotton, Roger Baco, Bertholomeus de Glanvilla u. s. w., und auch die Theoretiker folgender Jahrhunderte immer wieder die gleichen Gesichtspunkte, welche den „Wert" der Musik ausmachen sollen, wiederholen, trotz der ununterbrochen fortgesetzten Beschwörung David's, welcher dartun soll, dass die Musik sogar die Schwermut zu heilen im Stande sei, soll man die ästhetischen Ergüsse der Zeit nicht bloss mit mitleidigem Lächeln betrachten: sie hatte andere Aufgaben zu erfüllen, das Gebäude, das der Kunst zur Wohnstätte dienen sollte, sein gutes Stück zu fördern. Darüber freilich darf man lachen, wenn man uns heute noch wie aus einem Raritätenkasten

die alte Weisheit auskramt, wenn man sich mit dem Gedanken trägt, das, was David nach den Worten der Bibel gelungen, in grossem Massstabe nachzuahmen[19]: ein Versuch, der vielleicht gelingen wird, wenn uns ein glücklicher Fund darüber belehrt, was und wie er vor König Saul einst gespielt hat.

Franco's Lehre blieb (wir müssen im folgenden Abschnitte auf einige Punkte derselben eingehen) bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts das A und O der gelehrten Musiker. Wol etwas später kommentierten und erweiterten in England Robert de Handlo und John Hanboys seine Theorie. Die beiden Abhandlungen sind unbedeutend, insofern sie neues und brauchbares der theoretischen Lehre nicht hinzufügen, auch sich im grossen und ganzen auf die Elemente der musikalischen Grammatik beschränken; von Interesse erscheinen sie jedoch dadurch, dass sie einer Reihe von Versuchen und Vorschlägen zur Vervollkommnung resp. zur Erweiterung der Notenschrift und ausserdem der Namen einiger unbekannt gebliebener Theoretiker Erwähnung tun. Beide fallen allerdings ausserhalb der diesem Abschnitte zugewiesenen zeitlichen Grenze; da aber Robert de Handlo seine Lehre in erster Linie selbst auf Franco's Theorie stützt, so erschien ihre Anführung an dieser Stelle angezeigt. Hanboys erscheint mehrfach von de Handlo abhängig, auch in dem formellen Aufbau seines Stoffes; Holinshed setzt seine Lebenszeit wol fälschlich erst in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, indem er ihn unter den Zeitgenossen Edward's IV. anführt.

Das Bedürfnis nach grösseren und kleineren Notenwertzeichen veranlasste Handlo, „der Übersichtlichkeit wegen" die Einschiebung einer semilonga zwischen longa und brevis vorzuschlagen; er reiht mehrere longae aneinander und bezeichnet durch kleine senkrechte Teilstriche ihre Anzal; die Form dieser „larga" ist bei Hanboys eine andere, sie galt bei ihm zwei oder drei doppelte

Longen. Das Wort „larga“ muss zu des Joh. de Muris Zeiten aufgekommen sein, welcher über diese Erfindung eines „Doctor modernus“ spottet. Ausführlich spricht Joh. Veruli de Anagnia über den Ausdruck; er giebt zwar die Figur nicht an, hat aber offenbar die larga des Hanboys im Sinne, da er übereinstimmend mit diesem in Bezug auf sie sagt: wir singen mehr über die Mensur der longae als diejenige der largae. Handlo berichtet über den Versuch eines frater Robertus de Brunham, die Pausenzeichen zu reformieren, welcher jedoch keinen Anklang gefunden hat, was wol damit zusammenhängt, dass die Pause für die larga perfecta ein in der Tat unvollkommenes Bild bot (ebenso die für die anderen perfekten Werte), indem sie vier Linien und die Hälfte des obersten Spatiums einnahm, während die Pausen für die imperfekten Werte mit den Grenzen der Linien zusammenfielen. Hanboys erwähnt noch die Versuche eines W. de Doncastre und eines Robert Trowell zur weiteren Ausbildung der Notenschrift, über welche man die nötigen Angaben bei Riemann findet.

Die Theoretiker (bis auf die Zeit des Guilelmus Monachus).

Ehe wir eine Reihe anderer Theoretiker kennen lernen, ist es nötig, uns mit einigen Worten die Grundzüge der „ars nova“ des Philippus Vitriacus[1], gegen welche Johannes de Muris anzukämpfen versuchte, zu vergegenwärtigen. Wir haben schon gesagt, dass die ausschliessliche Herrschaft des dreizeitigen Rhythmus und der Dreiteilung der Notenwerte im vierzehnten Jahrhundert durchbrochen wurde; die neuen Kombinationen ermöglichten eine bei weitem vielseitigere Art der musikalischen Metren. Die Hauptvertreter der älteren Richtung kannten fünf resp. sechs „modi“, so Franco, so Johannes de Garlandia, so Odington. In den modi Franco's bildeten mit Ausnahme des fünften, welchen breves und semibreves darstellen, nur die Longen und Breven die rhythmischen Reihen; genau dasselbe findet sich bei Odington angegeben, und der pseudonyme Ari-

stoteles erzielt eine grössere Mannigfaltigkeit nur dadurch, dass er die Teilung der brevis in semibreves öfter, als vor ihm geschehen, anwendet. Diese rhythmischen Reihen unterscheiden sich in nichts von den metrischen Schemen aneinandergereihter Trochäen (–◡), Jamben (◡–). Daktylen (–◡◡), Anapästen (◡◡–), Sponden (–––). Der sechste Modus stellte wahrscheinlich eine Bewegung durch lauter Kürzen dar[2]. Die Anwendung dieser metrischen Schemata auf den Gesang würde, wenn innerhalb eines solchen nur eine der Reihen hätte gebraucht werden dürfen, notwendigerweise zu einem überaus langweiligen Einerlei geführt haben; dem war aber nicht so: das Metrum konnte jederzeit wechseln. Von den weiteren theoretischen Betrachtungen der Modi glauben wir hier absehen zu dürfen; für die Praxis waren sie von Wert insofern, als sie ein sicheres Mittel zur Erkennung der Notenwerte darboten: die Longa vor der Longa war perfekt, d. h. dreizeitig, ebenso vor zwei oder drei Breven und der Pausa longa; eine der Longa vor- oder nachgesetzte Brevis imperfizierte dieselbe, d. h. diese zweiteilige Longa füllte nun mit der resp. Brevis den Takt aus, denn Franco und seine Schule konnte sich eine alleinstehende zweizeitige Longa nicht denken. Die beginnende Durchführung einer selbständigen Zweiteilung erregte bei den Theoretikern der älteren Richtung gewaltigen Widerspruch. Die „ars nova“ vollzieht die neue Proportionierung in dieser Weise: die Teilung der Longa in Breves wird „modus“, diejenige der Brevis in Semibreves „tempus“, diejenige der Semibrevis in Minimae „prolatio“ genannt, und zwar bezeichnete man, getreu im Geiste der älteren Mensuralisten, die Teilung als perfekt resp. bei der Prolation mit „major“, wenn Dreiteilung, wenn hingegen Zweiteilung statthatte, mit imperfect und „minor“. Die nun erfolgenden Mischreihen, in welchen z. B. der modus perfectus und das tempus imperfectum auftreten, bezeichnete Johannes de Muris als ungehörig; er sah in ihnen die Er-

gebnisse müssiger Spekulation, die zu nichts gutem führen könne. Die alte Kunst bot freilich kein Mittel, dergleichen Verhältnisse erkenntlich zu machen, darum führte man jetzt besondere, an den Anfang der Stücke gesetzte Zeichen ein, welche, teilweise recht ungeschickt gewält und darum auch nicht sämmtlich in der Folge beibehalten, den modus perfectus u. s. w. bezeichneten. Plötzlichen Wechsel der Mensur innerhalb des Satzes bezeichnete man, um die ihm unterworfenen Noten aus der schwarzen Notierung herauszuheben. durch rote Noten, an deren Stelle später weisse traten.

Philip von Vitry erkennt als perfekte Konsonanzen: Unisonus, Quinte und Oktave; als imperfekte Konsonanzen: grosse und kleine Terz, grosse und kleine Sext. Dissonanzen sind ihm: grosse und kleine Sekunde, Quarte, Tritonus, grosse und kleine Septime. Beachtenswert ist die Einreihung der Quarte unter die Dissonanzen; sie hat für die nächste Folgezeit nicht nur in Frankreich, sondern auch in England (man erinnert sich an das, was noch Joh. Cotto über sie sagte) ihre Rolle als Konsonanz ausgespielt. Des Philippus Regeln über den Discantus, den mehrstimmigen Gesang, von welchem weiter unten gesprochen werden wird, lassen sich dahin zusammenfassen: steigt die Melodie, so fällt der Discant, und umgekehrt. Ausnahmen finden nur bei Anwendung imperfekter Konsonanzen statt. Jeder Kontrapunkt beginnt und endet mit einer vollkommenen Konsonanz (eine Regel, welche nicht neu ist; schon Guido's Zeit hatte sie, wenn auch nicht für den „Kontrapunkt", befolgt). Zwei vollkommene Konsonanzen derselben Art dürfen sich unmittelbar nicht folgen, ausnahmsweise kann dies bei unvollkommenen geschehen. Dissonanzen sind vom gleichen Kontrapunkt ausgeschlossen, finden aber im Cantus floridus Anwendung. Zu diesem trat nun noch der Gebrauch der in semiminimae geteilten minimae. Es möge uun hier genügen, darauf hinzuweisen, dass die Regeln zur Erkennung der perfectio, der im

zwölften und folgenden Jahrhundert in der kirchlichen Kunst ausschliesslich herrschenden Taktart [d. h. der Gesammtheit von drei „tempora", unter welche alle Noten eines Satzes gruppiert werden müssen: Taktstriche hatte man nicht, man behalf sich mit dem punctum divisionis in zweifelhaften Fällen, oder, um doch wenigstens eine kleine Abwechselung hineinzubringen, würdig des Zeitalters scholastischer Haarspalterei, eines „gefüllten" kleinen Kreises, welcher, wie ihn Odington bietet, vielleicht um etwas mehr als ein Haar breiter als der Divisionspunkt ist], dass die Regeln der perfectio also, wie sie „Franco und die übrigen Lehrer" der Mensuralmusik gegeben hatten, vom vierzehnten Jahrhundert ab nicht mehr ausschliesslich auf die beiden grössesten Notenwerte Bezug hatten, sondern auch auf die kleineren, welche nun auch ihrerseits imstande waren, die Imperfizierung auch entfernter stehender grösserer Noten zu bewirken. Dadurch wurde eine rhythmische Verschiebung der normalen Melodieverhältnisse verursacht, die Synkope ins Leben gerufen, durch welche nicht nur die Rhythmik bedeutend an Vielgestaltigkeit gewann: auch zur Ausschmückung und Belebung der melodischen Linien trug sie wesentlich bei, und dadurch, dass sie die harmonischen Beziehungen der Melodieen in mehrstimmigen Sätzen schärfer in's Ohr fallen liess, wurde sie ein Faktor von höchster Wichtigkeit zunächst in der ersten Blütezeit der kontrapunktischen Musik, in der Ära der Niederländer.

Als den Hauptvertreter dieser hier flüchtig skizzierten Richtung bezeichnen zeitgenössische Schriftsteller, wie gesagt, den Philippus Vitriacus, welcher seine „ars nova" wahrscheinlich im Jahre 1321 vollendete. Der Anonymus I und nach ihm Simon Tunstede bezeichneten ihn als die Blüte der ganzen musikalischen Welt, und noch William Cornish[2] hat, wie man denn noch im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert liebte, die Namen der „Erfinder" der Musik in Poesie und Prosa, und zwar jedesmal, abgesehen von aller

naiven Kritiklosigkeit, in der krausesten Chronologie an eine Schnur zu reihen, auch W. Cornish, ein Musiker Heinrich's VII. und seines Sohnes, hat des Vitriacus zugleich mit dem Namen seines grösten Gegners gedacht:

And the first pryncipal, whose name was Tuballe,
Guido, Boice, John de Muris, Vitryaco and them al...

War Johannes de Muris ein Engländer?[4] Mit Sicherheit kann die Frage weder bejaht noch verneint werden. Bontempi nennt ihn Italiener, Coussemaker glaubt, dass der Name de Muris (gallice de Murs vel de Meurs) den Ort seiner Geburt bezeichne; da aber mehrere Orte dieses Namens existieren, so sind wir immer noch nicht in der Lage, klar zu sehen; „bis etwas sicheres gefunden wird, steht fest, dass Johannes in Belgien (Gallia) geboren ist.“ Bale, Tanner, Hawkins u. a. nennen ihn Engländer, ein von letzterem zitiertes Manuskript „Normannus“. Der Name Johannes kommt häufig genug in den erhaltenen englischen Mönchsregistern des vierzehnten Jahrhunderts vor; wer dahinter versteckt ist, kann Niemand sagen. Dass er in Paris war, sagt Johannes selbst, nicht aber, dass er dort gelehrt habe. War er ein Franzose, so ist unzweifelhaft anzunehmen, ein Mann von seiner Bedeutung hätte seinen Weg an die Sorbonne finden müssen. Ein von Hawkins angeführter alter lateinischer Vers setzt ihn ausdrücklich zu England in Verbindung; wir dürfen daraus mit Sicherheit entnehmen, dass er in England gewirkt hat. Man kann nun wol fragen: was hätte ihn nach dem England Edward's II., dem von Parteikämpfen zerrissenen und von aussen bedrohten Lande locken können, wenn er nicht Engländer gewesen wäre? Dem steht aber wiederum entgegen, dass sich z. B. bei Holinshed keine Angabe seines Namens findet, — und so können wir den Zirkel dieser Art von Beweisführung wieder wie oben eröffnen. Johannes de Muris oder vielmehr die unter seinem Namen auf die Nachwelt gekommenen

Schriften sind neuerdings Gegenstand einer subtilen Untersuchung durch Robert Hirschfeld geworden. Die Kritik hat den Resultaten dieser Arbeit gegenüber einen geteilten Standpunkt eingenommen; bei einer ruhigen Prüfung der Ergebnisse kommt man allerdings zu dem Schlusse, dass sie sehr plausibel scheinen; aber zwingende Beweiskraft haben sie nicht. und so müssen wir wol auch in Zukunft die seinen Namen tragenden oder nach seiner Lehre gearbeiteten Traktate als authentisch ansehen und Abweichungen in diesen letztern von seinem anerkannten Hauptwerke, dem Speculum musicae, auf die Rechnung der mehr als kompilatorischen Tätigkeit ihrer Schreiber setzen. Der Ruf des Johannes de Muris drang weit über Europa hin; wie einige dem Franco, so schrieben andere ihm die Ehre der Erfindung der Mensural-Musik zu oder priesen ihn als deren glücklichsten Begründer. Seine wahre Bedeutung ist lange nicht erkannt worden; mag Hirschfeld mit seinem Satze, dass dem Johannes nur das etwa 1321 vollendete Speculum gehöre, auch wahrscheinlich Unrecht haben: dass hier jedoch der Schwerpunkt der Wirksamkeit des Mannes liegt, kann nicht bestritten werden. Er offenbart sich hierin durchaus als Vertreter der älteren Richtung in der Mensuralmusik, er lässt sich zu keinerlei Zugeständnissen an die neue Schule herbei und gewinnt dabei um so mehr unsere Teilnahme, als er, welcher sich beklagt, dass die Neuerer die Anhänger der alten Kunstlehre roh, verrückt und unwissend nennen, sich selbst von jedem unnötig scharfen und beleidigenden Ton fernhält. Männer wie de Muris taten not in jener Zeit; wir werden sehen, wie sehr die praktische Musikübung in der Kirche am Ende des dreizehnten und zu Beginn des folgenden Jahrhunderts degeneriert worden, wie sehr an die Stelle einfacher Würde die Befriedigung des blossen sinnlichen Genusses an der Musik getreten war. Ob — vorausgesetzt, dass die Annahme von der Entstehungszeit des Speculum musicae richtig ist —

das päpstliche Dekret, welches dem masslosen Diskantieren in der Kirche ein Ende bereitete, direkt durch sein Werk beeinflusst worden ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. So unleugbar bedeutungsvoll der Discantus für die Geschichte der Musik wurde, so wenig hätte er doch, sich selbst überlassen, zu einem gedeihlichen Wachstume der Musik führen können: die Kunst des mehrstimmigen Gesanges war noch zu jung, um allzu viele Freiheiten haben zu dürfen, das ästhetische Gefühl war noch zu wenig entwickelt, das Gehör noch nicht geschärft genug, um die tollen Kapriolen des Diskantierens, die barbarische Geschmacklosigkeit, welche sich in der Zusammenschweissung der verschiedensten Texte äusserte, ohne Schaden zu nehmen zu ertragen. Wol sehen wir die gleiche Erscheinung, weltliche und kirchliche Texte in einem Gesangssatz vereinigt, auch in der Folge noch bestehen: aber, ganz abgesehen davon, dass ihr jetzt die cynische Rohheit der Vergangenheit fehlt, wie ruhig und eben fliesst der melodische Strom auch schon in den ersten Werken der grossen niederländischen Schule, wie ängstlich vermeiden alle jene Meister die tollen Bocksprünge, welche der übermütige, durch kein Schönheitsgefühl eingeengte Diskantus machte. Wenn die Zeit die Zügellosigkeiten dieser Gesangsart allmälig überwinden lernte, so hat daran allerdings Johannes de Muris insofern kein positiv nachweisbares Verdienst, indem sein künstlerisches Ideal in der Vergangenheit ruht. Aber er stellt zum ersten Male bestimmt formulierte Anforderungen an die Werke der Kunst, und darum hat er für alle Zeiten, wie Hirschfeld mit vollstem Rechte sagt, und nicht zum mindesten auch für die unsrige, eine hohe Bedeutung. Seine Art, ein Kunstwerk zu beurteilen, kann allgemeine, absolute Bedeutung beanspruchen; er verwirft die künstlerische Richtung der Jüngeren und sucht in den Werken der Alten Befriedigung: „si liceat dicere, vetus ars videtur perfectior, liberior, rationabilior,

honestior, simplicior et planior." Dies ist keine der vor und auch nach ihm beliebten Wörtersammlungen, welche nichts weiter, als totes Geklingel sind, aber gerade darum so grossen Anklang fanden. In streng logischer Folge entwickelt er, warum er die alte Kunst die vollkommenere nennt: sie ist die freiere, weil sie ihre Wirkung durch sich selbst, ohne Zuhülfenahme des seiner Zeit üblichen grossen Apparates an Sängern und Instrumentisten, erzielte; sie entsprach somit mehr den Forderungen der Vernunft, welche den gottesdienstlichen Handlungen eine grössere Bedeutung, als nur die, Auge und Ohr zu ergötzen, beilegte. Daraus folgt ihr höherer moralischer Wert. Mit diesen Angaben wendet sich der Autor von der vagen, in Nebelheimerei umhertappenden, jeder tatsächlichen Begründung entbehrenden Gefühlsseligkeit ab und stellt sich auf den Boden der Wirklichkeit, welcher in der Kunst die geschlossene, ebenmässige Form entspricht. Er verwirft die Erklärung des Modus als die Ordnung von Tönen, welche in der Seele des Menschen „verschiedene" Regungen wachzurufen vermöge, indem er auf das unbestimmte jedes Affektes, den Wechsel der die Stimmungen hervorrufenden Einflüsse, die Verschiedenheit des Grades der Disposition für Affekte hinweist, und er ersetzt die Definition durch den nüchternen Satz: der Modus ist nichts anderes, als die befriedigende Aneinananderreihung von Tönen, d. h. der Longen, Breven und Semibreven. Man mag über diese allzu grosse Nüchternheit denken, wie man will, ihm Beschränktheit vorwerfen, Mangel an Verständnis für die Keime, welche die Kunstübung seiner Zeit ausstreute: was das letztere betrifft, so hatte wol niemand seiner Zeitgenossen eine Ahnung, wie hoch und herrlich sich die unscheinbaren Sprossen entfalten würden; was aber die Nüchternheit seiner Anschauung angeht, so muss gesagt werden, dass er der erste und für Jahrhunderte der einzige war, welcher in seinen Erklärungen bestimmte, reale, man möchte sagen messbare Begriffe anwendete.

Wir werden Johannes de Muris wieder begegnen, wenn wir uns die Bedeutung der Kunst des Diskantus klar gemacht haben.

Der Discantus hatte sich in Frankreich besonders üppig entwickelt und war von dort weit umher verbreitet worden. Man verstand unter dem einfachen déchant diejenige Gesangsweise, bei welcher ein Sänger mit dem Intonator der kirchlichen Melodie zusammen sang, und zwar so, dass die Stimmgebilde nicht prinzipiell parallel liefen, sondern als Gegensätze erschienen, welche sich unter dem Bande harmonischer Verknüpfung fanden. Diese Gesangsart musste das starre Vorurteil der Theoretiker gegen die Anwendung der Terz allmälig erschüttern. Man erinnere sich, dass sie im zehnten Jahrhundert und auch wol noch im nächsten auch in der Kirche in Gebrauch war; als wesentliches Element der Volksmusik aber (Gymel und Fauxbourdon) hatte sie in der Kirche allmälig ihre alte Bedeutung eingebüsst. Der einfache Diskant geschah Note gegen Note; im Gegensatz dazu verzierte der déchanteur in den fleurettes seinen Gesang durch melismatische Erweiterungen. Die Wichtigkeit dieser Kunstübung für die Geschichte der Musik liegt einmal im Auftreten der Terz, dann vor allen Dingen in der zum Prinzipe erhobenen Art, die Stimmen gegeneinander zu führen. Aber halten wir fest, dass diese Art nicht neu war, dass sie schon, d. h. wol nur vereinzelt gepflegt wurde, als das sogenannte Hucbald'sche Organum, dessen Prinzip die Parallelbewegung der Stimmen ist, als das denkbar vollkommenste betrachtet wurde. Die Frage, ob die Anfänge der mehrstimmigen Musik in der volkstümlichen Kunstpflege ruhen, wird uns an anderer Stelle beschäftigen.

Die mangelhafte Technik verstand noch nicht, sich völlig von dem mechanischen Verfahren, wie es beim Organum aller Schattierungen geübt wurde, frei zu machen, und so entstand mehrfach eine Vermischung beider

Stilarten, ja in England erfuhr das Quintenorganum eine sehr beliebte Weiterbildung im Faulxbourdon, einer Gesangsweise, deren Tonalität sich unsern modernen Anschauungen nicht nur nähert, sondern in vielen Fällen wol adäquat gestaltete, ohne übrigens höheren künstlerischen Wert als das Organum zu besitzen. Der Discantus erschuf Sätze, bei deren Anhören wir uns nicht genug wundern können, wie eine Zeit sich an ihnen zu erfreuen vermochte; die Verhältnisse liegen beim Organum ganz anders: hier konnte das Ohr sich an den reinsten Intervallen erfreuen, an diesen an sich; aber an eine Verknüpfung der Stimmen, an die Bezugnahme der einen auf die andere wurde nicht gedacht; der Discantus bewirkte nicht nur die Erweiterung der Theorie der Intervalle, er weckte die Lehre von ihrer Verbindung. Aber die Art, in welcher diese letztere oft praktisch geübt wurde, lässt die Regellosigkeit trotz aller Regeln zuweilen auf den Gipfel getrieben erscheinen: die Kunst des Diskantierens brachte die Musik in die Flegeljahre.

Die Lehre vom déchant hatte zunächst nur die vollkommenen Konsonanzen, Unisonus, Quinte und Oktave gestattet. Die Quarte hatten die französischen Theoretiker, nicht so de Muris, aus der Reihe der konsonierenden Intervalle gestrichen, wie wir es bei Philipp von Vitry gesehen haben. Die unvollkommenen Konsonanzen, die Terzen und Sexten, wurden sodann im Durchgange gestattet, selbst wenn nur zwei Noten gegen eine standen; zuweilen auch selbst im gleichen Kontrapunkt auf dem ersten Taktteil, und zwar nicht nur, wenn die Terz sprungweise erreicht wurde. Diese, der Technik einer voraufgegangenen Periode und auch der Volksmusik offenbar nicht fremde Erscheinung sehen wir schon im zwölften Jahrhundert wiederum angenommen. Wie weit der hiermit gemachte Schritt über das Parallel-Organum hinausreicht, ergiebt sich deutlich aus dem Verbote, vollkommene Konsonanzen unmittelbar hintereinander zu gebrauchen. Durch die prinzipielle Gegen-

bewegung vermied man vom vierzehnten Jahrhundert ab deren Folge immer mehr, aber, wie heute, war sie schon damals ein beliebter Fehler, auf den immer und immer wieder aufmerksam gemacht werden musste. Die Gegenbewegung musste auch jenes wichtige Gesetz, welches schon Franco gekannt hatte, mehr und mehr zur Geltung bringen: die aus der Auflösung der Dissonanzen in konsonierende Intervalle resultierende Befriedigung des Ohres. Die Anfänge der Nachahmung mögen, um eine ganz subjektive Anschauung auszusprechen, durch die schwerfällige Art der Melodiebildung veranlasst sein: hatte man einen Tenor, eine gegebene Melodie, so blieb für die übrigen Stimmen (allmälig kam zu der ursprünglich einzigen Gegenstimme eine zweite, dritte, vierte und fünfte hinzu) anfänglich bei der geringen Auswal der Intervalle wenig mehr als eine ziemlich mechanische Ergänzung derselben zu Oktaven u. s. w. mit der Hauptstimme übrig [5]. Die Schwierigkeit, die Stimmen in Fluss zu bringen, musste sich mit deren wachsender Anzal immer mehr steigern: so entstanden jene sonderbaren Kreuzungen der Stimmen, so auch, alles auf dem Wege konsequenten Experimentierens, die Versuche, Tonschritte der einen Stimme der oder den anderen nicht vorzuenthalten. Dies brauchte ursprünglich keine strenge Nachahmung zu sein: wir sehen schon in dem erwähnten zweistimmigen altenglischen Satze, wie die Stimmkreuzung, so auch in gewisser Weise die Nachahmung angewendet, indem die untere Stimme einmal eine Sext, die obere eine Septime aufwärts springt. Es wäre verfehlt, hierbei von einer bewussten künstlerischen Tätigkeit zu sprechen.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass diese Kunstübung, welche die Kirche anerkannte, vielfach diskutiert wurde. Wenn wir mit Ambros in der Tatsache, dass ein in Frankreich verfasster Traktat trotz der lateinischen Überschrift in der Vulgärsprache geschrieben

ist, den Beweis sehen wollen, dass die Kunst des Diskantierens bis in die untersten Volksschichten verbreitet war — und es war dies in der Tat der Fall eben wegen der vielen volkstümlichen Elemente, welche sie enthielt —, so haben wir für England das gleiche zu konstatieren; die vier englisch geschriebenen Abhandlungen über den Diskant, so bedeutungslos sie an und für sich auch für die Musikwissenschaft sind, sprechen gerade durch das Fehlen gelehrten Beiwerkes in dieser Hinsicht eine überaus beredte Sprache.

Fassen wir die Ergebnisse kurz zusammen, so ergiebt sich: neben dem Organum bestand in England (X. Jahrhundert) eine Art des zweistimmigen Kirchengesanges — auch das älteste Organum wird nur zweistimmig gewesen sein —, welche Terz und Quarte hauptsächlich bevorzugte, aber auch die Sext, selbst Septimensprünge nicht ausschloss. Auch auf dem Kontinent war die Terz zu Guido's Zeit noch nicht verpönt. In England lebten Terz und Sext in den Gesangsarten Gymel und Fauxbourdon im Volke weiter, während die Kirche diese zunächst von der ihr dienstbaren Kunst auszuschliessen versuchte, sie aber, nachdem das Ohr mehr und mehr zum Richter in musikalischen Dingen gemacht wurde, vom extrem theoretischen Standpunkte aus in durchaus gerechtfertigter Weise, als minderwertige Konsonanzen (Beginn des vierzehnten Jahrhunderts) anerkannte.

Der Diskant wurde zunächst ohne Zweifel nicht oder nicht immer aufgeschrieben; der Diskantor kannte die kirchliche Melodie; er hatte Schritt für Schritt, wenn auch selbstredend nicht durchgängig schrittweise, gegen den Tenor zu singen; er gieng aus der Oktave durch die Quinte in den Einklang, wenn der Tenor seinen Ton hielt, oder er machte den umgekehrten Weg; oder er gieng bei gleicher Stellung der kirchlichen Melodie aus der Oktav durch die Septime mit Auslassung der Sexte in die Quinte, oder aus dieser ebenso in die

Oktave. Stieg der Tenor um eine grosse oder kleine Sekunde, so machte der Diskant einen Schritt auf- oder abwärts, womit die Oktav erreicht wurde; stieg die kirchliche Gesangsreihe um eine Quinte, so gieng der Sänger des Diskantus entweder in Parallelbewegung aus der Oktave in die Quinte, oder er kreuzte den Tenor, indem er seinen Gesang um eine Oktave abwärts führte, resp. umgekehrt. Stieg der Tenor um eine Sexte, so erreichte der Diskant die Quinte schrittweise aus der Oktave, oder sprang, je nachdem der Tenor die höhere oder tiefere Sexte nahm, in die tiefere oder höhere Septime, ein Gesetz, das uns ganz unglaublich anmutet. Stieg der Tenor in die Septime (!) oder in die Oktave, so sprang der Diskant in die Quinte.

Diese frühen Gesetze für den Diskantus sind leicht genug zu merken, sie ergaben ein fortwährendes Spiel zwischen Oktave und Quinte mit eingestreuten Dissonanzen; die Gegenbewegung war im Prinzipe bereits durchgeführt, insofern, als man keine Quinten- oder Quartenparallelen mehr schreiben wollte; aber das „Ergötzen" an den Konsonanzen blieb doch noch die Hauptsache. So schreibt der Anonymus II: Der Discantus (sc. ex improviso) wird hauptsächlich aus Konsonanzen und zufällig auftretenden Dissonanzen gebildet, damit er durch sich selbst schöner sei, und damit wir uns mehr an den Konsonanzen ergötzen können. Die Dissonanz, fährt er fort, ist ein hartes Zusammentreffen zweier Töne. So erklären auch John of Tewkesbury u. a. die Dissonanz als das die Ohren beleidigende Zusammenfügen zweier sich nicht durch die Natur in angenehmer Weise vermischender Töne.

Wir sehen aus den oben mitgeteilten Bestimmungen, den Angaben über die Melodiebildung der kirchlichen Reihen, was die Praxis aus dem sogen. gregorianischen Gesange gemacht hatte. Was hätte nun aber erst aus diesem musikalischen Veitstanze beim Auftreten von mehreren Stimmen werden sollen, wenn das Platz-

wechselspiel zwischen Quinte und Oktave aufrecht erhalten worden wäre? Das Ergebnis wäre ein tolles Durcheinandergeraten der Stimmen gewesen. So wurde die Zulassung andrer Intervalle in erhöhtem Masse notwendig, die Regelung auch der melodischen Linien an sich eine unabweisbare Notwendigkeit.

Hierin liegt die historische Wichtigkeit des Diskantierens für die Entwicklungsgeschichte der Musik; dies muss selbst von der Seite anerkannt werden, welche im Interesse des kirchlichen Dienstes seine Ausschreitungen beklagt. Auf die erste Periode des Sturmes und Dranges in der Musik folgte die erste klassische Zeit der Kunst.

Die vorhandenen Denkmale des Zeitraumes geben uns kein völlig erschöpfendes Bild der Kunstübung. Mit dem Erscheinen neuer, bisher wenig gebrauchter Intervalle, mit dem Interesse, welches der Kirchengesang in Folge seiner grösseren Mannigfaltigkeit in den Kreisen des Volkes erregte, mit der Sucht, neues, unbekanntes hervorzubringen, war die virtuose Kehlfertigkeit der Sänger in bedenklicher Weise provoziert worden; das Resultat war das Umstricken der kirchlichen Melodie, die Verbrämung dieser selbst mit allerhand melodischem Schnörkelwerk. So konnte von einer Erbauung der Hörer nicht mehr die Rede sein; die Musik war nicht mehr eine Begleiterscheinung des Gottesdienstes, sie begann die Aufmerksamkeit und die Liebe des Volkes auf sich allein zu konzentrieren. So kann es nicht Wunder nehmen, dass sich aller Orten Klagen der strengen Theoretiker über sie vernehmen liessen. Schon Johannes von Salisbury hatte den Sängern vorgeworfen, sie wollten die Menge nur zum Anstaunen ihrer technischen Fertigkeit bringen; er nannte ihre Kunst Sirenengesang, welche den Sinn betöre und den Geist verwirre. England war berühmt wegen seiner Sänger, Anonymus IV. bezeugt von ihnen, dass sie „entzückend“ sangen, und er nennt einen Magister Johannes, filius Dei, einen Makeblite von Winchester und einen Blakesmit am Hofe König Heinrich's („des letzten“, d. h.

wol Heinrich's III., 1216—72). Die Anklagen mehrten sich fortwährend; in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts verlangte ein schottischer Dominikaner, Simon Tailler, die Reform des Kirchengesanges, und Johannes de Muris stellte als Gesetze für den Discantus auf: die Anwendung guter Zusammenklänge, welche eine schöne, gut gesetzte und durch sich selbst gefallende Musik ergäben, dazu die leichte Ausführbarkeit der Gesänge. Seinen Forderungen kam das Verbot, welches Papst Johann XXII. im Jahre 1322 gegen das übermässige Diskantieren in den Kirchen erliess, entgegen. Das päpstliche Dekret liefert den Beweis, dass den Sängern jedes Gefühl für das dem Orte angemessene abhanden gekommen, dass es nur die Sucht, mit ihrer Kehlfertigkeit (currunt enim et non quiescunt) zu glänzen, war, welche sie beseelte. Hiergegen traf der Papst nun die folgenden Bestimmungen: wir beabsichtigen nicht, zu verhindern, dass zuweilen, besonders an Festtagen oder bei feierlichen Messen u. s. w. einige Konsonanzen, welche die Melodie ausschmücken können, wie Oktaven, Quinten, Quarten und dieser Art Intervalle (!?) über dem kirchlichen Gesange angebracht werden: so zwar, dass die Integrität des Kirchengesanges selbst, d. h. der kirchlichen Melodie, gewahrt bleibe."

Ehe wir einen Blick auf die erwähnten englischen Abhandlungen werfen, sei mit einem Worte der Regulae Magistri Johan. Torksey[6] gedacht, welcher der Schule des Johannes de Muris angehört. Er zält in seiner Abhandlung sieben Spezies des Diskants „nach der Lehre der Modernen" auf: Prim, Quint, Oktav und Duodezime sind perfekt, Terz, Sext und Tredezime imperfekt. Terz-, Sext- und Dezimenparallelen sind gestattet, doch so, dass nach der Terz die Quinte, dann die Sext u. s. w. folgt. Beginnt der Cantus auf einer tiefen Note und bewegt sich aufwärts, so muss der Diskantor auf einer höheren Konkordanz einsetzen. Beginnt der Cantus auf einer hohen Note, so setzt der Diskantor auf dem Unisonus ein oder auch auf der Quinte. Die Grenzen der Notenwerte be-

zeichnet er durch larga und simpla impartibilis, mit welch letzterem Ausdrucke offenbar die minima impartita des Johannes de Muris gemeint ist. Von dreien der englisch geschriebenen Traktate über den Discantus kennen wir die Namen der Verfasser. Das kurze, völlig belanglose Schriftchen des Londoners Richard Cutell liegt auf der Bodleian Library zu Oxford[7], die drei andern auf dem britischen Museum[8]; von ihnen ist das eine Fragment und anonym, die beiden andern gehören Lionel Power und Chilston an. Sie hat Morley in seiner fleissigen „Introduction" benutzt. Sie stammen etwa aus dem Jahre 1400; ihre Sprache, freilich nicht diejenige, welche sich in den von Hawkins[9] mitgeteilten Auszügen findet, ist diejenige Chancer's. Lionel Power ist — vorläufig nur dem Namen nach — als Komponist bekannt geworden. Seine Tätigkeit erstreckte sich auf England und Italien; hier mag er mit Dunstable zusammen gewesen sein; vielleicht gelingt es, wozu Aussicht vorhanden ist, durch archivalische Funde Klarheit in das Verhältnis beider Männer zu bringen. Über Chilston wissen wir nichts; der seinen Namen führende Traktat ist übrigens nur nach seiner Lehre angefertigt, keine Originalarbeit. Es ist nicht nötig, an dieser Stelle im einzelnen auf die beiden Arbeiten einzugehen, zumal da sie neues für die Technik des Discantus nicht beibringen. Einige Angaben daraus sind jedoch nötig, um die Wirkung des angeführten päpstlichen Erlasses konstatieren zu können. Power sagt: as olde men seyen and as men syng now a dayes, ther be 9 (acordis). But who so wil syng manerli and musikli, he may not lepe to the 15th in no maner of discant; for it longith to no manny's uoys, and so ther be but eyght acordis after the discant now usid. Er teilt die Intervalle schlechtweg in perfekte und imperfekte (1. 8. 12 und 15 resp. 3. 6. 10 und 13). „So magst du nun auf- und abwärts schreiten mit allen diesen Zusammenklängen, ausgenommen mit zweien der vollkommenen Art." Mit eiserner Beharrlichkeit wird das Vorhandensein der Quarte

negiert; vom Wesen der Dissonanz scheint Power keine Ahnung gehabt zu haben, wenn uns nicht seine noch unbekannten Kompositionen eines Tages eines besseren belehren. Man sieht, wie dem Diskantus wenigstens in der Kirche die Flügel gestutzt worden waren; ob die Abhandlung in der Umgangssprache verfasst worden ist, um Laienkreise als Bundesgenossen gegen die Volksmusik zu werben, ist wahrscheinlich genug. Ein Satz aus Chilston's Arbeit möge hier noch Platz finden, welcher interessant ist wegen des guten Zeugnisses, das hier, offenbar von geistlicher Seite, der Terz und des durch sie bewirkten Wolklanges ausgestellt wird: „it is fayre & meri singing many imperfite cordis togeder, as for to sing 3e or 4er or 5e 3ds togeder, a 5te or a unison nexte aftir. Also as many 6 nexte aftir a 8te . . This maner of singyng is mery to the synger and to the herer." Man denkt bei diesen Angaben unwillkürlich an die von dem Mönche Wilhelm als spezifisch englisch genannten Gesangsarten Gymel und Fauxbourdon, welche die beiden Intervalle, Terz und Sext, in hervorragendem Masse begünstigten.

Der Discantus ist nicht nur als die Übergangsstufe von den ersten Anfängen wirklicher Mehrstimmigkeit zum ausgebildeten Kontrapunkt von Wichtigkeit (das Wort Kontrapunkt wird schon früher, so bei Garlandia, Joh. de Muris u. a. gebraucht; nach der ars contrap. sec. Joh. de M. bezeichnet es jedoch nur das „Fundament des Discantus"; jemand könne nicht diskantieren lernen, wenn er nicht vorher den Kontrapunkt inne habe; der Schreiber meint unsern „gleichen" C. P. So gebraucht das Wort auch noch Hothby), von Interesse nicht allein dadurch, dass er zersetzend auf die ältere Kirchenmusik einwirkte: seine Bedeutung besteht darin, dass seiner Fähigkeit, dies zu erreichen, ein volkstümliches Element zu Grunde lag. Er verlangte und bewirkte das strengste Mass, er weckte immer mehr rhythmisches Leben, zerbrach die Fesseln des Organums, indem er die einzelnen Stimmen zu mehr oder weniger individuellen Gebilden machte, er spottete der grauen

Theorie, drang mehr und mehr ins Volksbewusstsein ein und hatte zur Folge, dass im Volke sich mit dem Verständnis für das formale in der Kunst sich seine Freude an der Musik an sich steigerte. Je mehr aber dies der Fall war, je zügelloser sich der Diskantus ausserhalb der Kirche benahm, desto mehr lief diejenige Art der Kirchenmusik, deren Zweck ein rein ethischer war oder doch sein sollte, Gefahr, im Herzen des Volkes an Geltung einzubüssen. Daher ist denn die feindliche Haltung der Kirche gegenüber dem im fröhlichsten Jugendtaumel überströmenden, die Gesetze der Schönheit ebenso oft wie diejenigen der Kirche keck überspringenden Discantus ebensowol zu begreifen, wie deren Wunsch, ihn gehörig zugestutzt wieder in ihren Schoss aufzunehmen: ein feines taktisches Kunststückchen, wie deren die Geschichte der römischen Kirche mehrere aufweist.

Die Wirkung der musica plana hatte im wesentlichen auf dem ethischen Gehalt der Texte beruht; die Zusammenklänge des Organums mussten wegen der Neuheit der Erscheinung, und weil sie sich zum Teil aus den denkbar reinsten Tonverhältnissen zusammensetzten, das Ohr eine Zeit lang gefangen nehmen; aber die Wirkung auf das Volk blieb doch nur eine vorübergehende, musica plana und Organum fanden keine Stätte im Gefühle des Volkes; diesem war man im weitesten Masse entgegengekommen, indem man den Diskant in die Kirche einführte; ihn, nachdem er übermütig geworden, einfach verbannen, gieng nicht wol an, wollte die Kirche sich nicht einem gewaltigen Ansturme von Seiten des Volkes, welches den Discant pflegte, aussetzen. So entschloss man sich zu seiner Reinigung von allen Schlacken. Aber bei dem neuen Verhältnis blieb es nicht, die Tonkünstler selbst begannen zu lernen, aus dem gährenden Wirbelstrudel des Discantus fieng der abgeklärte, ruhig gewordene Melodieenstrom an sich zu ergiessen.

Zeitlich früher als die genannten Arbeiten Power's und Chilston's fällt der Traktat Simon Tunstede's;

er wurde im Jahre 1351 beendet. Der Schreiber desselben sagt von ihrem Verfasser: in jenem Jahre ragte unter den Minores Oxoniae Frater Symon de Tunstede, Doktor der heiligen Theologie, welcher in der Theologie und den sieben freien Künsten wol erfahren war, hervor. Coussemaker nennt die Abhandlung eine der wichtigsten, ihre Abhängigkeit in wichtigen Punkten von dem Anonymus I übersehend, welchen Tunstede gleich kapitelweise ausschreibt. Ausserdem basiert seine Schrift im wesentlichen auf Boetius, Franco und Guido. Wir müssen uns hüten, aus Tunstede's dem nicht unbeträchtlich älteren Anonymus I nachgeschriebenen Worten ohne weiteres Rückschlüsse auf die Kirchenmusik seiner Zeit zu machen; die folgenden Bemerkungen über den Ténor z. B. haben Bezug auf die dem Dekrete vom Jahre 1322 vorangehende Zeit. „Es ist zu wissen, gemäss der Lehre der römischen Kurie und der Francigeni und aller Sänger, dass der Ténor, welcher den Discant hält, rein und strikt im Masse betont werden muss, damit nicht die darüber Diskantierenden Dissonanzen singen. Dies erfordert die Vernunft. . . In Motetten freilich und Rondellen und in andern Cantilenen muss der Ténor gleichfalls so wie er geschrieben ist, gesungen werden. Dennoch ist dem nicht zu widersprechen, wenn der Sänger des Ténor in schöner Reihe auf- und abwärts schreitet, wenn er nämlich denkt, dass er durch den Diskant daran nicht gehindert, sondern vielmehr dazu aufgefordert werde. Dies gestattet sowol der Gebrauch wie die Wissenschaft.“ Es ist nicht anzunehmen, dass, falls der Traktat des Anonymus I, wie Coussemaker will, um 1350 geschrieben worden wäre, der Autor gewagt haben würde, sich dem päpstlichen Dekrete, welches die Unverletzlichkeit der kirchlichen Melodie streng vorschrieb, zu widersetzen. Man muss daher die Entstehungszeit der Vorlage Tunstede's vor das Jahr 1322 setzen. Um so grösser freilich erscheint die Gedankenlosigkeit des letzteren. Man kann nicht sagen, dass in den obigen Angaben der Anonymus und Tunstede

einen Unterschied zwischen kirchlichem und weltlichem Diskantieren machen und nur für den ersteren die Integrität des Ténor verlangen: dies verbietet die Anführung der Motetten, welche nach Franco's Angabe einen dem gregorianischen Gesange entnommenen Tenor hatten und sich dadurch von den Conducti unterschieden. — Im Anschluss an den Anonymus bezeugt Tunstede die Beliebtheit des Fauxbourdon in den Kreisen des Volkes: es giebt Sänger in verschiedenen Teilen der Welt, welche die Natur der Musik verkehren, indem sie aus der Spitze die Tiefe, und umgekehrt, machen, und zwar dadurch, dass sie den Sopran in die Lage des Tenors, oder umgekehrt, versetzen, und dies sowol in Motetten, wie im Diskant; dies sind jedoch keine musikalisch gebildeten Sänger, sondern Minstrels, welche nicht nach den Regeln der Kunst, sondern nach ihrem Herkommen singen. In Bezug auf seine ästhetischen Anforderungen an die Musik steht Tunstede auf dem alten Standpunkte; hier schreibt er den Pseudo-Beda, einen der ältesten Mensuraltheoretiker, ab. Er führt nach Franco die fünf modi an, behandelt im folgenden Kapitel die sechs der Modernen (ohne wesentlichen Unterschied), entlehnt Franco's Definition der Proprietas und zeigt sich kaum irgendwo selbstständig. Er ist oft überaus umständlich und liebt den grössesten Wortschwall für die kleinste Sache anzubringen. Doch sind seine allgemeinen Bemerkungen nicht ohne Interesse, so wenn die Eitelkeit der Sänger beschrieben wird, welche sich, wenn ihnen eine Passage oder ein Gesang gut gelungen ist, umwenden, ob die Zuhörer sie auch genügend anstaunen: wahrlich ich sage euch und rufe Christus zum Zeugen auf, so schliesst er mit einer, uns grotesk erscheinenden Feierlichkeit, sie haben ihren Lohn dahin! Er wütet gegen die Chromatik und nimmt den Boetius in die eine, den Plato in die andere Hand, um ihr, welche die Sinne der Menschen verführe, den Garaus zu machen. Wenn er nur Regeln bietet, vermeidet Tunstede allgemeine Erörterungen; so sind die Angaben

über den Diskant und den Melodieumfang knapp präcisiert. Die authentischen Melodieen, diejenigen, welche sich unter ihren Grundton bewegen, dürfen bis zur Oktave, selbst bis zur Dezime steigen, die plagalen bis zur Unterquinte ihres Finaltones, oberhalb desselben bis zur Quarte, ausnahmsweise bis zur Sexte. Diese Regeln sind, wie wir aus früheren Angaben wissen, alt. Daneben erscheinen „irreguläre" Melodieen, solche, welche aufwärts wie die authentischen, abwärts wie die plagalen schreiten. Man kann auch hieraus wiederum Rückschlüsse auf die Volksmusik machen: die Grenzen, welche ihr gezogen waren, bestimmten der Umfang der Stimme und der Bau der Instrumente. Im Anschluss an seine Erwähnung der unregelmässigen Gesänge ruft Tunstede ärgerlich aus: und solche Melodieen lässt man unbeanstandet in den Kirchen singen, weil es an Musikverständigen fehlt. Er beklagt sich dann, dass die Unverschämtheit der Sänger jede Opposition gegen das der kirchlichen Lehre entgegengesetzte unmöglich mache . . . d. h. natürlich nur in der Praxis. Die Theorie mochte lehren und abgrenzen, soviel sie wollte: die Musikliebe und das Musikverständnis im Volke hörte nicht auf, Abweichungen hervorzurufen.

Es mögen hier zwei ganz spekulative Schriften erwähnt werden, welche eben dieses Umstandes wegen an dieser Stelle kein ausführliches Eingehen auf ihren Inhalt nötig machen. Die erste trägt den Titel Alueredo cantuariensi Theinredus[10] douerensis de legitimis ordinibus pentachordorum et tetrachordorum.

Burney hat zuerst auf diesen, Tonteilungen und Intervallbestimmungen überaus umständlich darlegenden und berechnenden Traktat hingewiesen, welchen Coussemaker zusammen mit dem dem John of Tewkesbury zugeschriebenen Traktate herauszugeben gedachte[11]. Dieser Name findet sich in dem Manuskripte selbst nicht; er wird in Holinshed's Chronik genannt, welche John of Tewkesbury als Zeitgenossen Edward's III. erwähnt; mit welcher Begründung, ist nicht zu sagen. Der Traktat

kommt für uns noch weniger als derjenige des Theinred in Betracht. Das Buch ist in vier Abschnitte geteilt; im ersten behandelt der Verfasser die Intervallberechnung, im zweiten von einem gegebenen Tone aus die Intervalle selbst: Tonus, Semitonium minus (diesis), Semitonium maius (apothome), Comma (quod et idem est quo Apothome), Schisma (commatis dimidium), Diaschisma (dimidium semitonii minoris) u. s. w. Das dritte Buch bringt die Einteilung der Consonanzen in simplices und compositae, je nachdem ihre Grenzen innerhalb einer oder zweier Oktaven liegen, das letzte Buch bespricht die Klanggeschlechter, führt die griechischen Tonleitern auf, erklärt das Monochord und entwickelt die diatonische, chromatische und enharmonische Teilung im besonderen.

Schon zur Zeit des Johannes de Muris war, wie wir gesehen haben, das zweizeitige Mass von der Kirche wieder zu Gnaden angenommen worden; konsequenter Weise wurde es das unvollkommene genannt; nicht also die zufällig auftretende Imperfizierung der longa oder brevis, sondern die Zweiteilung als metrisches Prinzip ist hier gemeint. Diese in der Volksmusik niemals geschwundene Erscheinung führte zur Kolorierung der Noten und zur Anwendung der Signa. Von den letzteren wird später noch zu sprechen sein. Wie wir schon oben betont haben, kannte Phil. von Vitry bereits die Benutzung roter neben den schwarzen Noten, und zwar wurden diese gebraucht, um einmal den Mensurwechsel anzuzeigen, sodann zum Hinweise auf eintretende Synkopierung in Balladen, Rondellen und Motetten, ferner, um den cantus visibilis, eine besondere Notierungsart, in welcher beide vorkommenden Stimmen auf ein System, und zwar der Tenor schwarz, der Diskant rot geschrieben waren, kenntlich zu machen. Die Noten des Diskant wurden bei der Ausführung um eine Oktave nach der Höhe transponiert. Diese immerhin vereinfachte Schreibweise war bei den Engländern in Anwendung.

Ziemlich gleichzeitig wol traten neben den roten weisse Noten, d. h. ungefüllt geschriebene (in der gleichen Bedeutung) auf, welche allmälig durch die grössere Einfachheit, mit der man sie niederschreiben konnte, den Gebrauch roter Zeichen einschränkten. Schliesslich, vielleicht sogar noch im vierzehnten Jahrhundert, begann man die perfekten Tonreihen weiss, die selteneren imperfekten schwarz zu notieren. In den Regulae magistri Thomae Walsingham ist allerdings diese Neuerung noch nicht zu finden, aber man erkennt, dass sie ihm nicht mehr unbekannt war; er sagt: beachte, dass in einem Gesange, wo sich Verschiedenheit der Farbe findet, und zwar so, dass die eine Notengattung in beiden Farben vorkommt, sie in dem einen Falle perfiziert wird, in dem andern jedoch nicht. Das beigegebene Beispiel: zwei weisse Longen von einer schwarzen gefolgt, lässt schliessen, dass die weisse Note als perfekt betrachtet werden soll. Dann aber besinnt sich Walsingham auf die ältere Lehre und macht nun die umgekehrte Angabe. Thomas Walsingham, welcher als Historiker bekannt ist, war vor dem Jahre 1396 Präcentor zu St. Albans; in diesem Jahre wurde er zum Prior in Wymundham gewählt, aber durch den Abt Johann V. nach St. Albans zurückgerufen. Er hat noch zur Zeit Heinrich's V. gelebt, welchem er sein Werk Ypodigma Neustriae widmete. Im übrigen ist Walsingham's kleiner Traktat von keinem grossen Interesse; er nennt die Notenreihe larga bis minima und fügt hinzu: es ist jetzt noch eine sechste Notenart hinzugefügt worden, welche man chrocheta[12] nennt; er selbst hält die neue Teilung für ungerechtfertigt, fügt aber nicht bei, warum sie „de iure" nicht vorgenommen werden dürfe. In England blieb die alte Kolorierung neben der neuen Art bestehen. Noch William Cornish sagt:

In musyke I have lerned 4 colors as this,
Blake ful, blake voide and in lykewyse redde;
By these colors many subtill alteracions there is,
That wil begile one tho in conying he be well sped.

Kolorierung in ausgedehnterem Masse fand in frühen Partituren statt, und auch heute noch taucht sie zuweilen in derselben Bedeutung, das Verfolgen der Stimmen im strengen Satzbau zu erleichtern, auf.

Damit ist die Reihe der bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts in England lebenden Theoretiker erschöpft.

Gesangsformen. Guilelmus Monachus.

Wir haben einen Blick auf die Gesangsformen des Mittelalters zu werfen, insbesondere den Spuren nachzugehen, welche uns dazu führen, in dem Eingangs erwähnten Canon das verhältnismässig reife Erzeugnis einer künstlerischen Entwicklung zu sehen, deren Anfänge eine geraume Zeit zurückliegen. Es wurde schon früher hervorgehoben, dass die Kunst des mehrstimmigen Gesanges ihre erste bedeutungsvolle Gestaltung und Förderung in Frankreich erfahren hat; doch haben wir andrerseits auch bereits gehört, dass eine tatsächliche Mehrstimmigkeit (abgesehen also von dem Organum) schon im zehnten Jahrhundert in England bekannt war. Der besonderen Formen, welche sich in Frankreich bildeten und von dort aus Verbreitung fanden, wird später zu gedenken sein; hier handelt es sich um gewisse Angaben der Theoretiker, welche Licht — freilich kein erschöpfendes — auf die Gesangssätze werfen.

Ein Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts, Gerald von Barri[1], erzält mancherlei über den Volksgesang seiner Zeit. Um dies jedoch von vorneherein zu betonen sei bemerkt, dass derselbe wegen der anektodenhaften Züge seiner Darstellung, wegen seiner Eitelkeit, aussergewöhnlichen Leichtgläubigkeit und Geschwätzigkeit bei einzelnen (so bei Wright) keinen guten Ruf geniesst, während andere (z. B. Green) seine elegante, fast modern-journalistische Erzälungsweise und seine leichte Beobachtungsgabe rühmen. Immerhin können wir, wenn wir von kleinen ausschmückenden Zügen absehen, seinen positiven Angaben über die Musik schon aus dem einen

Grunde vollen Glauben schenken, weil sie in der Tat nichts ausser dem Bereiche des möglichen liegendes berühren. In seiner Beschreibung von Wales sagt Giraldus Cambrensis: die Bewohner singen nicht im Einklange, wie andre Völker tun, sondern in verschiedenen Stimmen; so dass in einer Gesellschaft von Sängern, wie man sie häufig in Wales antrifft, man so viele verschiedene Stimmen hören kann, als Sänger da sind; die Gesänge treffen sich alle unter der Lieblichkeit des B molle auf einer Consonanz. In den nördlichen Districten von Britannien, jenseits des Humber, und an den Küsten von Yorkshire machen die Einwohner Gebrauch von derselben Gesangsart, aber mit weniger Abwechselung; sie singen dort nur zweistimmig. Keine der beiden Nationen hat diese Besonderheit durch künstlerische Erziehung, sondern durch lange Gewohnheit erworben, welche sie ihnen natürlich und vertraut gemacht hat, und diese Praxis ist jetzt so eingewurzelt, dass es ungewöhnlich ist, eine einfache Melodie von nur einer Stimme vorgetragen zu hören ... sogar die Kinder singen schon in der gleichen Weise. Die Engländer adoptieren im allgemeinen diese Weise nicht: nur die nördlichen Britten tun es. — Aus den Angaben des Giraldus — auf seine Hypothese, dass der Ursprung der in Rede stehenden Kunst bei den Dänen zu suchen sei, gehen wir hier nicht ein; sie ist übrigens nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen — geht für das eigentliche England ohne weiteres hervor, dass dort das Volk seine ureignen Weisen einstimmig sang. Aber wir sehen vom Norden her eine Art des zweistimmigen Gesanges eindringen, welche offenbar mit dem Organum nichts gemein hat. Wenn nun ein späterer Theoretiker ausdrücklich von einer im allgemeinen zweistimmigen englischen Gesangsweise spricht, so müssen wir wol diese mit der früheren in Verbindung bringen. Diese Weise ist der Gymel; der Autor, welcher sie erwähnt, ist ein in Italien ansässig gewesener, offenbar englischer Theoretiker, der Mönch

Wilhelm. Neben dieser Gesangsart tauchte, wol nicht lange nach ihrem Erscheinen, in England eine zweite auf, der Faburden, wie ihn Chilston nennt. Die Wichtigkeit beider für die Geschichte beruht nicht in ihrem künstlerischen Werte; dieser ist gering. Er zeigt sich vielmehr darin, dass beide die secundären Consonanzen, Terzen und Sexten, auffallend bevorzugen, und durch die Art ihres Baues eine bedeutende Hinneigung zur modernen Tonalität zeigen. Die Verwandtschaft von Fauxbourdon und Organum ist augenscheinlich; wie dort das Constructionsprinzip auf der Folge von Quinten oder Quarten und Oktaven beruht, so ist hier die Folge von Sextakkorden massgebend. Aber — das ist das bemerkenswerte an der Sache — diese letztere Art konnte erst entstehen, nachdem das starre kirchliche System in etwas durchbrochen, die Auffassung der Tonalität in unserem Sinne geschärft worden war, womit die Erkenntnis der Unzulänglichkeit des alten Organums sich verbinden musste. Wir dürfen uns nicht wundern, dass über beide Formen erst verhältnismässig spät gesprochen wird; der Grund hierfür liegt eben darin, dass sie sich in einer bestimmten Opposition zur kirchlichen Tonlehre befanden. Als der Discantus und die musica ficta den Sinn für die Reinheit der Kirchentöne ertötet hatten, an Stelle des alten ein neues Idealbild in der künstlerischen Vorstellung getreten war, erschien die Erwähnung der englischen Weisen als etwas ganz unbedenkliches, ihre Einführung in den Gottesdienst als etwas im Grunde selbstverständliches, zumal sie in gewisser Beziehung wenigstens der Forderung nach möglichster Einfachheit des Kirchengesanges entgegenkamen.

Die Frage, ob der Mönch Wilhelm[2] ein Engländer war, ist mit Sicherheit nicht zu bejahen. Allein man kann mit Recht fragen, welche Veranlassung hätte er haben sollen, über die englischen Formen, über den Contrapunkt der Engländer ein langes und breites zu reden, wenn er

nicht selbst ihrer Nation angehörte? Wären ihm die Mitteilungen hierüber nur von einem der in Italien lebenden Britten geworden, so wären sie wol weniger ausführlich ausgefallen und auch kaum gegeben worden, ohne dass seine Kenntnis als eine erst aus zweiter Hand erworbene bezeichnet worden wäre. Wilhelm's Leben fällt in das fünfzehnte Jahrhundert, vielleicht ist er sogar der jüngere Zeitgenosse Hothby's [3].

Nach seiner Darlegung ist der Fauxbourdon[4] dreistimmig, der Gymel im allgemeinen zweistimmig. Die Stimmen der ersten Gesangsart sind Discant, Contratenor und Tenor. Der Discant beginnt und schliesst mit der Oktave zum Tenor, sonst bewegt er sich in Sexten; der Contratenor bildet zu Beginn und am Schlusse Quinten, in der Mitte Terzen zum Tenor. Fasst man das Verhältnis der Stimmen zu einander in anderer Weise auf und bezieht die unteren auf die oberen Stimmen, so ergiebt sich daraus die Notwendigkeit, den Sopran als die Hauptstimme zu betrachten, welche in der Tat, wie Wilhelm sagt, die Stimmen lenkt. Alle Regeln beziehen sich auf den dreiteiligen Numerus. Der Fauxbourdon wurde nicht ganz so ausgeführt, wie ihn der Tonsetzer hinschrieb. Dem Sänger waren gewisse Freiheiten gelassen: wenn zwei Noten in einer Stimme auf der gleichen Tonhöhe zusammentrafen, so sollte der Sänger einen Übergang von der ersten zur zweiten machen, d. h. eine Verzierung anbringen. Welcher Art diese gewesen ist, lässt sich nicht sagen. Neu ist die Erscheinung indessen nicht, da ja schon der gregorianische Choral gewisse verzierende Formeln kannte. Nach allem haben wir den Faburdun als eine Art von Compromissform zwischen dem Organum und der neueren Richtung der Technik anzusehen; er ist nach Ambros' treffendem Urteile ein anhörbar gewordenes Organum, das im Grunde genommen aber ebenso mechanisch hergerichtet wurde, wie dieses. Simon Tunstede hat offenbar diese Gesangsweise im Auge, wenn er, wie

wie schon oben mitgeteilt, über Sänger, welche die Natur der Musik verkehren [? er hätte korrekter sagen müssen „die Regeln der strengen kirchlichen Theorie"] spricht und diese besonders in den Kreisen der „cantores ministrales", für welche die künstlerische Regel nicht massgebend sei, sucht. — In dem nach der Lehre Chilston's gefertigten Tractate wird von dem Faburdon gesagt, dass er „most in use" war. Selbstverständlich: er erfüllte die Bedingungen, welche das Volk damals wie heute an den Begriff der Mehrstimmigkeit stellte. Wir müssen auf diesen Punkt ausführlicher zurückkommen.

In dem Kapitel „über den Contrapunkt der Engländer" erwähnt und bespricht der Mönch Wilhelm ausser der genannten Form nur noch den Gymel als den Britten eigentümlich. Diese Gesangsart wird mit zwei Stimmen gesungen und hat als Zusammenklänge Quinten, hohe und tiefe Terzen, Sexten und Oktaven, tiefe Dezimen und tiefe Oktaven. Das Wort bezeichnet die Gegenstimme zum Cantus firmus. Steht der Gymel oberhalb dieser, so beobachtet er die Dreiteiligkeit bei den Semibreven und Minimen. Ein tiefer Contratenor kann hinzutreten, auch wird diese Gesangsart wie der Fauxbourdon zuweilen vierstimmig gesungen. Hierdurch ergiebt sich wie oben eine (zunächst nur theoretische) Verschiebung der Stimmverhältnisse, welche an der Sache selbst nichts ändert; die Lehre von der Umkehrung der Intervalle an sich natürlich ist als Ausgangspunkt des doppelten Contrapunktes äusserst wichtig. Aus den andern Kapiteln des Tractates ist dem noch kurz beizufügen, dass Wilhelm die Folge von perfecten Intervallen (erster Ordnung) für den Fall verbietet, dass sich nur zwei derselben aneinanderreihen; „folgen sich aber drei und vier aufeinander, so können sie drei Quinten, Einklänge, Oktaven oder was immer bilden." Auf ein imperfectes muss stets ein perfectes Intervall folgen. Die Wichtigkeit der Dissonanzen für die Ausschmückung und Belebung der melodischen Linie er-

kennt der Autor bereits. — Die Frage: entsprechen die mitgeteilten Regeln den beiden Gesangsarten, wie sie im Kreise des Volkes gesungen wurden, oder sind sie vielmehr als die Abstraction aus den Fauxbourdon und Gymel zu betrachten, wie sie die Kirche auch innerhalb ihrer Mauern erlaubte? ist nach den Angaben des Mönches dahin zu beantworten, dass dies letztere der Fall ist. Darauf deutet schon die scharfe Hinweisung auf die Dreiteiligkeit. — Dass uns, wenn wir noch Ausgangs des vierzehnten oder zu Beginn des folgenden Jahrhunderts die ausserordentliche Beliebtheit des, vom künstlerischen Gesichtspunkte aus betrachtet, sehr niedrig stehenden Falsobordonierens erwähnen hören, die frühe Erscheinung des Sommercanons um so rätselhafter anmuten muss, liegt auf der Hand. Von hier aus gewinnen wir also durchaus keine Möglichkeit, sein Auftreten zu erklären. Anders, wenn wir uns diejenigen Formen vergegenwärtigen, welche sich als das Resultat bewusster künstlerischer Arbeit darstellen.

Weder Johannes Cotto noch Walter Odington sprechen von spezifisch englischen Weisen; die musikalischen Formen, welche der letztere aufzält, werden auch von Schriftstellern andrer Nationen, früheren und späteren, namhaft gemacht, so dass sie als nichts England eigentümliches betrachtet werden können. Odington's Lehre deckt sich in diesem Punkte teilweise mit derjenigen des Johannes de Garlandia, welcher gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts Lehrer an der Pariser Universität war; vielleicht gehörte Odington zu seinen Schülern. Nicht von allen Formen der Zeit vermögen wir uns nach den Auseinandersetzungen der Schriftsteller eine klare Vorstellung zu formen, bei einzelnen jedoch können wir die Wandlungen, welche sie im Verlaufe der Zeit durchmachten, deutlich erkennen [5]. Die verschiedenen Namen waren zu Odington's Zeiten schon allgemein bekannt; bereits Franco hat sie aufgeführt und zum Teil auch erklärt, leider jedoch nicht erschöpfend. Die Form, welche Oding-

ton, wenn wir vom Organum purum absehen, zuerst aufführt, ist der Rondellus. Nach Franco hatte er das mit den Cantilenen gemein, dass in ihm die verschiedenen Stimmen dieselben Texte sangen. Joh. de Garlandia sagt von ihm, dass sein Wesen auf der Wiederholung eines und desselben musikalischen Motives durch die verschiedenen Stimmen beruhe; dies geschehe, um die Tonphrase dem Gehör eindringlich zu machen, und dem Ohre Vergnügen zu bereiten. Neben den Rondellen finde diese Art der Wiederholung auch in volkstümlichen Cantilenen statt. Nach Walther's Angabe ist der Rondellus ein Rundgesang, der zwar von allen Stimmen gleichzeitig begonnen wird, in dessen Verlaufe aber die Stimmen ihren Platz wechseln, so dass die eine das, was die andere gesungen, nachahmt. Der Rondellus wurde sowol mit als auch ohne Buchstaben (Text) ausgeführt, d. h. wahrscheinlich spielten ihn auch die Instrumentisten auf ihren Instrumenten. Das will wahrscheinlich Joh. de Garlandia mit seinem Satze: isto modo utimur in . . cantilenis vulgaribus sagen. An „Volkslieder", wie Adler will, ist dabei durchaus nicht zu denken [6]. Auch die poetische Form des Rondels ist französischen Ursprunges; die Componisten setzten ihn, wie man aus des Egidius von Murino Angaben entnehmen kann, in der ionischen oder der äolischen Tonart, d. h. in unserm Dur oder Moll. Was den Conductus vom Rondellus unterschied, ist nicht erschöpfend anzugeben. Nach Franco hatte jener einen frei erfundenen Ténor; dies zeichnete ihn vor dem Motetus aus, welchem ein dem gregorianischen Chorale entnommener Tenor zu Grunde lag. Garlandia sagt: die Wiederholung in verschiedenen Stimmen geschieht, indem dasselbe Motiv (sonus) zu verschiedener Zeit von den verschiedenen Stimmen gebracht wird. Diese Art trifft man in drei- und vierstimmigen Sätzen, in Conducten und vielen andern. Walther unterscheidet zunächst den Conductus vom Rondellus dadurch, dass er ihn als einen Gesang bezeichnet, bei welchem nicht der eine des an-

dern Gesang wiederholt; vielmehr besteht der Conductus aus mehreren Gesängen, welche „zum Schmuck zusammengeführt“ sind. Es ist ihm unwesentlich, ob die plicirten Gesänge, aus welchen der Conductus sich bildet, bereits vorher bekannt oder neu erfunden sind, doch nähert Walther sich dann der Auffassung des Garlandia, so dass auch bei ihm die Wiederholung einzelner Phrasen im Conductus gestattet ist, wenngleich hierauf nicht das Constructionsprinzip derselben beruht. Welcher Art dies jedoch ist, lässt sich nicht sagen, besonders da das Beispiel, welches Odington von einem Conductus giebt, himmelweit von demjenigen verschieden erscheint, welches Garlandia in dem zweistimmigen Sätzchen bietet: hier wiederholt im zweiten Abschnitte die erste Stimme die erste Phrase der zweiten, diese diejenige der ersten; dort lassen sich allenfalls gelinde Ansätze zur Wiederholung herauslesen, mehr aber nicht. Die Definition Garlandia's: der Conductus ist ein metrisch gleicher mehrstimmiger Gesang, welcher auch sekundäre Consonanzen zulässt, stimmt mit derjenigen in der Discantus positio vulgaris überein. Die metrische Ungleichheit ihrer Glieder, also die Verschiedenheit der Noten und Pausen, kennzeichnet eine andere mehrstimmige Gesangsart, den Motetus. Sò die Erklärung in der Discantus positio vulgaris, welcher sich Odington's längere Auseinandersetzung (er fügt noch einiges über die Wal der modi und allgemeinere Bemerkungen bei) anschliesst. In dieser Form handelt es sich also nicht um die tiefere Verknüpfung der einzelnen Melodieen durch mehr als harmonisches Bezugnehmenlassen der Stimmen auf einander; ebenso wenig ist dies in der Gesangsmanier des Hoquetus der Fall, welche sich (Odington acceptiert die Erklärung Franco's: Ochetus truncatio est cantus . . .) nur als ein mehr oder weniger unmotiviertes Pausieren der Stimmen auf gutem wie auf schlechtem Taktteil manifestiert. Nach Odington's Worten soll jedoch durch diese „Schluchzer“ der Fortgang des Stückes insofern nicht unterbrochen werden, als der Hoquetus nicht

gleichzeitig in allen Stimmen auftreten darf. Diese Manier, — gegen welche Johann's XXII. Decret besonders scharf auftrat, weil ihre häufige Anwendung geschmacklos und albern war, wenngleich sich hier und da wol, wie Ambros sagt, eine artige Spielerei damit vornehmen liess (Nachahmung des Kukuksrufes in „Fleurs de Mai" durch H. von Zeelandia) —, die Manier des Hoquetus verschwand im vierzehnten Jahrhundert allmälig. Eine andere Form war die Copula, welche die Autoren übereinstimmend als „schnellen Discant" bezeichnen; ausgeführt wurde diese Bindung von zwei oder drei Stimmen über einer oder mehreren Noten des Cantus planus wie das Organum purum. Prinzipielle Gegenbewegung der discantierenden Stimmen scheint darin vorgeherrscht zu haben. — Ergänzend sei noch bemerkt, dass Anonymus IV in seinem später nochmals zu benutzenden Tractate von den in England gebräuchlichen Modi spricht und hier den folgenden: longa, longa, brevis erwähnt, dessen weder Odington noch Tunstede gedenken. Tunstede seinerseits spricht im dritten Hauptstücke seiner Abhandlung von den „irregularibus cantibus atque neutralibus et etiam collateralibus". Nach den Angaben über den bekannten Umfang der authentischen und plagalen Melodieen fährt er fort, dass es Gesänge gebe, welche wegen ihrer Höhe nicht zu den letzteren, wegen ihrer Tiefe nicht zu den ersteren gerechnet werden könnten, und welche man deshalb unregelmässig nenne. Mit neutralen Weisen bezeichnet er diejenigen, welche die den authentischen und plagalen Melodieen gesetzten Grenzen nicht erreichen. Wenn er sich sodann bitter beklagt, dass man solche Weisen in den Kirchen ohne Prüfung zulasse, was, wie Tunstede sagt, nur geschehe, weil es dort an sachkundigen Männern fehle, so bietet der Autor mit dieser Angabe eine Hinweisung auf die Stelle, an welcher derartige „unregelmässige" Melodieen beliebt waren, die Volks- resp. Instrumentalmusik.

Wir haben uns bei diesen Angaben über die Gesangsformen länger aufhalten müssen, als scheinbar nötig

war. Um auf unseren Endzweck zurückzukommen, Gesichtspunkte zu gewinnen, welche den Frühlingscanon nicht als meteorgleiches Phänomen, sondern als Glied einer Kette des künstlerischen Entwicklungsganges erscheinen lassen: es bleiben uns aus dem zur Verfügung stehenden Materiale im Grunde genommen nur die Angaben über den Rondellus übrig, welche hierfür Anhaltspunkte bieten. Freilich lässt sich die Brücke von ihm zu der englischen Rota[7] nicht ohne weiteres schlagen, da in jenem die Stimmen gleichzeilig einsetzen, in dieser erst nacheinander. Doch ist der Schritt von der einen zur andern Form ein relativ geringer, ein bei weitem geringerer als von einer der anderen Weisen zu dem Canon.

Nachdem die Frage einmal aufgeworfen und mit grosser Entschiedenheit beantwortet worden ist, haben wir zu ihr Stellung zu nehmen: wo haben wir den Ursprung der kanonischen Nachahmung zu suchen? Erscheint dies Kunstmittel als Produkt künstlerischen Nachdenkens oder ist ihr Urgrund in dem Wirken der Volksmuse zu suchen?

Man hat schon früher versucht, nicht nur den Zusammenhang des Canons mit den die Nachahmung anwendenden Werken aus den ersten Zeiten der Mehrstimmigkeit herzustellen, sondern auch die Quelle des Themas des vielgenannten Werkes nachzuweisen[8]. Während Burney das Lied mit einer Romanze „the Tournament of Tottenham“ in Verbindung brachte, fand Rimbault, dass die Melodie auf der Litanei „pater de coelis deus“ basiere, ohne freilich (wie Burney) den Beweis für seine Behauptung im einzelnen zu liefern. Nebenher giengen Untersuchungen über das Alter des Manuscripts, welches man jetzt allgemein um das Jahr 1226 ansetzt; für den Schreiber gilt John of Fornsete[9], Mönch in der Abtei von Reading in Berkshire. Im Jahre 1883 hat W. S. Rockstro einen längeren Aufsatz über den Canon veröffentlicht und diesen selbst in einer nicht genauen, zum Teil falschen Übertragung wiedergegeben. Was die Entstehung des

Canons anbetrifft, so meint Rockstro, die Melodie des Frühlingsgesanges teile mit andern Volksliedern die Eigenschaft, gewissermassen von selbst (!) in einen Canon einfallen zu machen. So habe ein Sänger einmal die Melodie angestimmt, ein zweiter sei gefolgt u. s. w. Der angeführte Autor bezeichnet diese Ansicht selbst als völlig hypothetisch. Neuerdings hat dann Guido Adler den Versuch, die schwierige Frage in andrer, mehr begründeter Weise zu lösen gemacht. Wir müssen auf diese Lösung des näheren eingehen.

Der Canon ist im höchsten Masse durch seine Tonalität auffallend: ausgesprochenes F-dur, das C ist vorgezeichnet. Mit Recht sieht man darum als den Urgrund des Stückes die Volksmusik an; in der Tat enthalten die vorhandenen Hymnen, wenn sie sich auch zuweilen dem Dur zuneigen mögen, im ganzen keine andere als die kirchlichen Tonreihen, spricht die Lehre der Theoretiker gegen die Anwendung derjenigen Reihe, welche wir heute unter dem Namen der Durtonleiter begreifen. Für den weltlichen Ursprung spricht ferner die Art der Schlussformel, auch ist die Sitte, dem Gesange einen „Pes" (in unserem Falle bildet diesen die Combination zweier kurzen Tonphrasen, welche sich abwechselnd wiederholen) ein Produkt der Volksmuse [10].

Es ist nun bekannt, dass im fünfzehnten Jahrhundert und mehr noch in der folgenden Zeit das Canonsingen in England überaus beliebt war und schliesslich zu einer förmlichen Modekrankheit wurde. Ebenso steht fest, dass der Canon „Sumer is icumen" nicht der einzige in seiner Art gewesen sein kann [11]. Adler stellt nun die Frage auf: existieren primitive imitatorische Volksgesänge aus der Frühzeit der Harmonie, Gesänge, welche irgend einer aus dem Stegreif ersinnt, in die andere, den Gesang des ersten nachahmend, einfallen? Der genannte Autor glaubt eine Reihe solcher Lieder entdeckt zu haben und schliesst nun von diesen auf den englischen Canon, dessen Art durchaus weltlichen Ursprunges sei, d. h. (so darf man wol kurz

die Behauptungen Adler's zusammenfassen) im Volke ist der Trieb zu imitatorischen Melodiebildungen als ein originärer vorhanden.

Gegen diese Behauptung sprechen die allgemeine Erfahrung und die geschichtlichen Tatsachen gleichmässig stark. Zunächst die tagtägliche Erfahrung. Die Lust des Volkes an der Musik basiert auf seiner Liebe zur Melodie. Der Begriff der Melodie in den Frühzeiten ist untrennbar von einem Texte. Text und Melodie gehören ursprünglich zusammen, eine absolute Melodie ist für die Frühzeit undenkbar. Alle Teilnehmer singen, selbst wenn der Gesang nicht einstimmig ist, den vollen, ungeänderten, unverkürzten Gesang: dies ist aber, wenn die Stimmen etwa je zwei Takte nach einander einsetzen, ohne weiteres nicht möglich: die Erscheinung ruft da Dehnungen der Silben, dort Verkürzungen hervor, zerreisst die Einheit des Wortes und des Sinnes; sie bietet künstliche Mittel, welche mit einem „natürlichen" Gesange nicht das mindeste zu tun haben. Man könnte mit grösserem Rechte von einem originären Triebe, Gegenmelodien zu bilden, als im Volksgefühl vorhanden, sprechen, wenn man sich erinnert, dass selbst in Gegenden, wo der Männergesang, die in Bezug auf ihre künstlerische Bedeutung im allgemeinen mindestwertige Art der mehrstimmigen Musik, welche die genaue Ausführung eines einstimmigen Gesanges (abgesehen natürlich von Ausführungen im Concertsaale) nahezu unmöglich macht [12], noch keinen Eingang gefunden hat, z. B. im Norden Schottland's, die Leute in der Kirche sich die Melodieen oft in ihrer Art zurechtlegen, die tiefen Männerstimmen — die Erscheinung tritt fast ausschliesslich nur bei diesen zu Tage — eine zweite Melodie bilden. Aber dies geschieht nur dann, wenn der melodische Umfang des Gesanges ein derartiger ist, dass die Sänger keine natürlichen Töne mehr zur Verfügung haben oder zu haben glauben. Den Trieb zu solchen Neubildungen bedingt hier, überhaupt da, wo das Volk einstimmige Lieder in hoher Lage singt, die Ausdehnung des melo-

dischen Körpers; originär ist aber nur die Lust an der Melodie, am ganzen ihrer Linie.

Hören wir aber den vorhin angezogenen Autor weiter. Adler hat eine Reihe von östreichischen Volksgesängen mitgeteilt, welche alle dadurch charakteristisch sind, dass die Stimmen nacheinander, sich teilweise zu Beginn nachahmend, einsetzen. Diese Stücke sind sämtlich verhältnismässig modernen Ursprunges. Es wird nun geschlossen: wenn auch der Stand der Tonkunst in jeder Periode ihrer Entwicklung von Einfluss auf die Vulgärmusik ist, so hätte doch, da die Errungenschaften der modernen Kunst, insbesondere die reiche Harmonik — die Rhythmik fällt von selbst ausser Betracht — auf die Gestaltung der Volksmusik keinen Einfluss geübt hat, das Gebirgsvolk, welchem die in Rede stehenden Weisen entstammen, nicht die imitatorischen Einsätze aufnehmen können, wenn in ihm (und andern Völkern) nicht originär der Trieb zu dergleichen Gesängen gelegen hätte. So plausibel dies auch klingt, dass die Hypothese haltbar ist, können wir nicht glauben [13]. Zunächst sind die Lieder (Jodler) ohne Text; ferner kommen sie nur bei Gebirgsvölkern [14] vor; schliesslich ist darauf aufmerksam zu machen, dass dort, wo sich anerkannt reine Volksweisen erhalten haben, diese einstimmig sind [15].

Was das textlose der Jodler anbetrifft, so geht daraus schon nicht nur ihre verhältnismässig späte Entstehung hervor, ihre Schaffung in einer Zeit, wo bereits die Lust am blossen Klange geweckt war; es folgt daraus auch die Unmöglichkeit, aus ihnen auf Gesangssätze, d. h. auf mit Worten verbundene Melodieen zu schliessen. Wären die Jodler älter, so läge es nahe, auf eine etwaige besondere Technik der Spielleute zu verweisen, wenn wir nicht wüssten, dass die Lieder so, wie sie für den Gesang geschrieben waren, nur mit hinzugefügten Verzierungen und Füllnoten etwa ausgeschmückt, auf die Instrumente übertragen wurden. Der Jodler, ob er nun ein- oder mehrstimmig ist, erscheint als spezifisches Ge-

birgsprodukt. In ihm, welcher sich innerhalb beschränkter tonaler Grenzen hält, erscheint auch da, wo er einstimmig auftritt, eine gewisse Art der Nachahmung, d. h. derjenigen Nachahmung, welche die Felswand von den signalartigen Gebilden als Wiederhall zurückwirft. Darauf deutet die Grundform der Jodler, welche sich eben nicht auf das ganze einer Tonleiter, sondern auf einige bestimmte Akkorde stützt. Hier kann man also in der Tat mit Fug und Recht von einer Nachahmung der Natur sprechen. Die mehrstimmigen Alpenweisen haben freilich mit dieser Echoform kaum mehr etwas gemein, hier tritt sogar die nachahmende Stimme zur Verstärkung der ersten auf, aber der Anfang der Form ist ganz entschieden wie oben geschehen zu erklären; jedoch auch er, resp. die Übertragung der Rolle des Echo auf die eigene oder eine fremde Stimme, hat nichts mehr mit einer naiven Schöpfung zu tun [16].

Wollte man auf Adler's Behauptung nur erwiedern: wäre in der Tat der originäre Trieb, in imitatorischer Weise zu singen, in der Volksseele vorhanden, woher kommt es denn, dass die Entwicklung der Volksmusik nicht eine solche an sich ist, sondern sich nur innerhalb der jedesmaligen von der Kunstmusik gezogenen Grenzen bewegt, so wäre ein solcher Einwand nicht stichhaltig. Einmal ist ja die Volksmusik tatsächlich in manchen Punkten, wie wir gesehen haben, der Kunstmusik voraufgegangen, in Fragen jedoch, welche, wie sich aus einer genauen Prüfung der Regeln der Theoretiker ergiebt (die Regeln zum Gebrauche der Halbtöne, der Tonarten, Tongeschlechter, des melodischen Umfanges) mit allem andern, nur nichts mit der Imitation zu tun haben, abgesehen davon liesse sich auf einen derartigen Einwand erwiedern, dass das Volk zunächst die Gabe, seine eigene Musik aufzuschreiben, nicht besass, und auch nach Erwerbung dieser Fähigkeit im ganzen keinerlei Ursache hatte, die ihm eigentümliche Kunst weiter zu entwickeln [17].

Die Anfänge der Mehrstimmigkeit, derjenigen künst-

lerischen Tätigkeit, welche in jeder Gesangsstimme das in den andern gebrauchte Material mehr oder weniger genau zu verwerten strebt, geschahen auf dem Papiere; darum sind sie auch so abschreckend hässlich, hässlich trotz des sich seiner Aufgabe bewusst schaffenden künstlerischen Geistes. In andrer Weise kann man sich eine Gestalt, wie diejenige Adam's de la Hale nicht erklären: sein und seines Volkes Sinn für die fein pointierte Rhythmik und Melodik des einstimmigen Liedes hier, dort, sobald es sich um Schaffung mehrstimmiger Lieder handelt, die grenzenlose Schwerfälligkeit!

Hätte die Natur in die menschliche Seele wirklich die Fähigkeit, welche Adler ihr zuschreiben will, gelegt, so hätte wol auch das Schönheitsgefühl, der Sinn für die, sagen wir, Realität der künstlerischen Erscheinungs- und Ausdrucksweise nicht erst eine Jahrhunderte lange Entwicklung durchmachen müssen, bis er sich in einer den Kulturvölkern ziemlich gemeinsamen Form äusserte, hätte wol auch der mächtigste Sinn, das Auge, früher gelernt, die Bilder, welche die formende Hand schuf, der Wirklichkeit entsprechend zu gestalten. — Adler selbst ist übrigens selbstverständlich weit davon entfernt, in dem englischen Kanon in seiner Gesammtheit ein Werk der Volkskunst zu sehen. Es ist ja auch ohne jeden Zweifel klar, dass die bewusste Anwendung imitatorischer Gänge eine gewisse theoretische Beschäftigung mit der Tonalität, den Intervallen u. s. w. selbst in dem Falle voraussetzt, dass die Nachahmung in den einfachsten Verhältnissen auftritt, und eine solche Beschäftigung lässt das Volk nicht voraufgehen, ehe es seine Lieder singt. Die andere berührte Art der Nachahmung fällt von selbst ausser Betracht.

Wir haben strenge zwischen der abgeschlossenen Form und dem Thema des Kanons zu unterscheiden; dieses passt, wie Adler überzeugend nachgewiesen hat, zu dem englischen, nicht aber in gleich vollkommener Weise zu dem lateinischen Texte; der erstere ist also der

originale. So darf man ohne weiteres annehmen, das Thema sei ein Volkslied oder ein Teil eines solchen. Ob es freilich ein englisches ist, kann man mit Sicherheit nicht behaupten. Bunting hat einen alten irischen Volksgesang nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet, welcher teilweise mit der Kanonmelodie übereinstimmt. Derjenige aber, welcher den Kanon verfasste, war ein gelehrter Musiker, welcher seine Kenntnis ohne allen Zweifel in Paris erworben hatte.

Wenn wir auch, um das Resultat der langen Auseinandersetzung zusammenzufassen, kein direktes Verbindungsglied zwischen dem Kanon und dem Rondellus besitzen, so sind wir doch berechtigt, den ersteren als das Glied einer Kette, in welcher uns nur noch ein kleiner verbindender Teil fehlt, aufzufassen, wir sind nicht mehr genötigt, ihn als ein Wunderding anzustaunen. Dass die Form weiter gepflegt wurde, unterliegt keinem Bedenken; die Theoretiker freilich sprechen nicht von ihm[18], wenn nicht der bei den späteren Schriftstellern auftretende „Rondellus", was immerhin möglich ist, mit „Rota" identisch ist[19].

Joh. Hothby.

Es ist kein Zufall, wenn wir um den Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts englische Tonsetzer in grösserer Zal in Italien antreffen. Die fortwährenden politischen Unruhen in England, die Kriege mit Wales und Schottland, die Züge nach Frankreich, der Kampf der Barone gegen die „Gemeinen", die Fragen der Kirchenreform, die unsichere soziale Lage — dies alles waren Erscheinungen, deren Resultat, eine bunte, gemischte Gesellschaft, wol in einem Dichter von der Begabung Chancer's die Fähigkeit wecken konnte, den vielfarbigen Charakter des England jener Tage in Zug um Zug lebenswahren Gestalten der Nachwelt zu überliefern; aber es war kein Zeitalter, welches der Kunst zu wachsen und zu blühen ermöglichte. Italien rückte, nachdem im Jahre 1377 die päpstliche Regierung von Avignon wiederum nach Rom

verlegt worden war, mehr in den Mittelpunkt des Interesses der geistlichen Tonsetzer, ohne dass freilich zunächst eine Entwicklung der Musik im besondern italienischen Sinne, d. h. nach Seite der exklusiv melodischen Fortbildung hin erfolgt wäre. Diese konnte erst stattfinden, nachdem der herrliche Bau des polyphonen Kunstwerkes errichtet war, die früheren tastenden Versuche, mehrere Melodiekörper zu einem geschlossenen ganzen zu verbinden, der sichern Beherrschung der Technik Platz gemacht hatten, als das Idealbild polyphoner Erhabenheit und Schönheit, wie es den Älteren vorschwebte und wie es uns aus manchem ihrer Werke, freilich noch nicht klar, noch wie durch leichte Nebelschleier verhüllt, entgegenblickt, erfüllt war. Wenn auch Italien die schliessliche Erfüllung brachte, Palestrina ist wie Lassus ohne die Niederländer undenkbar. Während die Kämpfe der Kaiser mit den Päpsten der Tonkunst in Deutschland nicht die Ruhe gewährten, welche diese zu ihrer Entfaltung bedarf, während die italienischen Städte, eifersüchtig auf die Handelsbeziehungen und die Reichtümer ihrer Rivalinnen, sich in blutigen Fehden bekämpften, ermöglichten nur die glücklichen sozialen Verhältnisse in den Niederlanden das glänzende Wachstum der Kunst.

Wir sprechen daher mit vollem Rechte von einem Zeitalter der Niederländer; die Kompositionstechnik der Zeit ist niederländisch, ihr gegenüber kann von einer künstlerisch gleichwertigen Musik andrer Länder nicht die Rede sein. Auch Dunstable und Hothby, um an dieser Stelle nur die beiden englischen Meister zu nennen, sind unter diesem Gesichtspunkte zu betrachten, wie denn schon Tinctoris u. a. John Dunstable mit Egid. Binchois und Wilh. Dufay zusammengestellt und sie gemeinsam als Vorgänger und Lehrer von Okeghem und andren bezeichnet hat [1]. Nicht allzu lange nachher begannen aber die Engländer selbständig in die Entwicklung der Musik einzugreifen, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Hier verdankt ihnen der Kontinent viel; und be-

merkenswert genug: Deutschland empfängt die ausgebaute englische Instrumentalmusik, ihren Formenreichtum durch die Hand eines niederländischen Meisters.

Wir haben hier nur in grossen Strichen das Bild des Wachstums der Musik entworfen; bevor wir die Skizze, soweit es unsere Zwecke erheischen, ausfüllen können, sind noch mehrere Punkte zu erledigen.

Zunächst haben wir John Hothby's zu gedenken[2], des Mannes, welcher mit dem Mönche Wilhelm die Reihe der älteren englischen Theoretiker beschliesst. Wo und wann er geboren wurde, wissen wir nicht, doch können wir sein Geburtsjahr etwa um 1415 ansetzen. Er wird an mehreren Stellen als Engländer und als Karmelitermönch bezeichnet. Erst in jüngster Zeit sind mancherlei Zeugnisse entdeckt worden, welche seinen ausgezeichneten Charakter und sein hervorragendes Lehrtalent beweisen. Wie Coussemaker ohne nähere Begründung annimmt, durchzog Hothby, ehe er sich im Jahre 1440 in Florenz niederliess, Spanien, Gallien und Deutschland. Von Florenz wendete er sich nach mehrjährigem Aufenthalte nach Ferrara. Sein Ruf als ausübender Musiker sowol wie als Lehrer veranlasste die Kanoniker von St. Martin in Lucca, den gefeierten Künstler nach ihrer Stadt zu ziehen. Im Jahre 1467 folgte Hothby dem Rufe. Nachdem er zwei Jahre in seinem neuen Amte tätig gewesen war (die Zeit seines Provisoriums), scheint der grosse Erfolg seines Lehrens in Lucca andere Städte zu dem Versuche bewogen zu haben, Hothby für sich zu gewinnen. Wenigstens fürchteten dies die Kanoniker von St. Martin und machten deshalb am 20. Februar eine Eingabe an die Signoria ihrer Stadt: der Rat möge Hothby's Gehalt erhöhen, sie selbst wollten es an nichts fehlen lassen, den Mann, dessen Wirken unter ihnen von gröster Bedeutung gewesen sei, auf längere Zeit an sich zu fesseln. Und so geschah es denn, dass Hothby in Lucca blieb. Seine Liebenswürdigkeit, Milde und Güte wurden ebenso anerkannt, wie sein bedeutendes Lehrtalent. Er war Kapell-

meister, Musiklehrer und Kapellan und hatte auch die Schüler der bischöflichen Schule in Lucca, in welcher Knaben und Kleriker herangebildet wurden, in der Grammatik und Arithmetik zu unterweisen. Vor ihm scheint das musikalische Leben in Lucca ziemlich brach gelegen zu haben, sein Name und die Tüchtigkeit seiner zalreichen Schüler riefen in der Folgezeit eine grosse Reihe von Musikern nach der Stadt. Im Jahre 1486 forderte König Heinrich VII. von England Hothby auf, in sein Vaterland zurückzukehren. Der Grund zu diesem Ruf ist in Hothby's Lehrtalent zu suchen. Welcher Art die Ursachen waren, welche Hothby bewogen, aus dem ihm liebgewordenen Wirkungskreise zu scheiden, erfahren wir nicht; ihn mag die Sehnsucht nach der Heimat getrieben haben, die Aussicht, in seinem Vaterlande zu wirken, die Pläne, welche der König verfolgte, mit zum Austrage bringen zu können. Dass Heinrich VII. nicht ohne künstlerischen und litterarischen Geschmack war, ist bezeugt; aber das Leben gestattete ihm nicht, tieferen Anteil an derlei Dingen zu nehmen. Die Signoria der Stadt Lucca sah Hothby ungern scheiden; sie bewilligte das Abschiedsgesuch unter mannigfachen, den Meister ehrenden Zugeständnissen und stellte ihm frei (während der Dauer von $1^1/_2$ Jahren), zu den bisherigen Bedingungen wiederum in den Dienst der Stadt zurückzukehren. In dem Geleitbriefe, welcher ihm ausgestellt wurde, heisst es: in einem Zeitraume von mehr als achtzehn Jahren haben wir die Gläubigkeit Hothby's, seine Rechtschaffenheit und seine tadellose Lebensführung, seine grosse Geschicklichkeit im Musikunterrichte und ebenso seine allgemeine Gelehrsamkeit wie seine Freigebigkeit gegen seine Schüler kennen gelernt. Ihn begleitet bei seinem Scheiden die Hochachtung und Liebe des ganzen Volkes... Wir wissen nicht, welcher Art seine Tätigkeit in England war; einen grossen persönlichen Einfluss auf die Musikzustände seines Vaterlandes hat Hothby jedoch nicht gewinnen können; schon am 6. November des Jahres 1487 wurde dem Kapitel von St. Martin in Lucca sein Tod mitgeteilt.

Hothby's Kompositionen kommen für uns an dieser Stelle nicht in Betracht; nach dem, was Ambros über die wenigen derselben, welche er eingesehen, geurteilt hat, liegt die Bedeutung des Mannes in seinen theoretischen Schriften. Nicht alle, welche seinen Namen tragen, sind durch Hothby selbst in ihre gegenwärtige Form gebracht; manche sind nur Auszüge aus seiner Lehre, wie sie sich Schüler des Mannes fertigten. Daher denn die grosse Stilverschiedenheit: Hothby selbst ist von einer gewissen Breitspurigkeit nicht frei, er ist umständlich in seiner Form und wiederholt sich gerne; die Form der kleinen Traktate ist knapp und präzise. Der Autor erscheint als Vertreter einer Periode des Überganges: er hält einerseits an der Lehre der Älteren, besonders derjenigen des Marchettus von Padua, fest, erlaubt aber andrerseits gewissen Elementen der volkstümlichen Kunstrichtung, besonders den Accidenzien, einen weiteren Einfluss auf die Kunstmusik, als irgend ein andrer vor ihm; ja, er gestattet sogar ihre Einführung in den gregorianischen Choral. Aber wiederum, während sein eigenes Tonsystem kaum noch einen Schritt von dem modernen entfernt ist, macht er dem Bartholomaeus Ramis in einer Epistel an einen Freund Opposition, die Lehre des Marchettus gegenüber dem Neuerer verteidigend, dessen Traktat über die Musik einen weiteren Vorschritt in der Richtung auf das moderne Tonsystem bedeutet. Seine drei Ordnungen der Töne stellt Hothby in der von Coussemaker in der histoire de l'harmonie veröffentlichten Schrift „Calliopea leghale" auf. Wir haben früher bereits gesehen, dass das System starrer Diatonik von der Kirche nicht allzu lange festgehalten werden konnte; schon im dreizehnten Jahrhundert hatten die Theoretiker die fortgesetzte Teilung der Ganztöne besonders als für die Instrumentalmusik nötig anerkannt und damit dem Andrängen der Volksmusik, welche sich niemals in die Fesseln ausschliesslicher Diatonik bequemt hatte, nachgegeben. Allmälig begannen nun auch die Zeichen für diese Teilung in den

Choral einzudringen, nachdem aber schon vorher, wie Hothby bezeugt, auch das Semitonium, der Leitton nach oben, häufig gesungen worden war[3]. Nicht allein vom kirchlichen Standpunkte aus hatte damit der Choral verloren. Hothby bringt nun seine Tonreihen in folgende Ordnung: die erste Reihe umfasst die Töne A, B (♮), C u. s. w. G; die zweite die Töne As, B, C, Des, Es, F, Ges; die dritte Ais, H, Cis, Dis, E, Fis, Gis. Diese Tonreihen kommen in drei verschiedenen Höhenlagen vor; aber nun den letzten Schritt zu tun und die alte Hexachordteilung fahren zu lassen, fällt dem Autor noch nicht ein. Hothby nennt den untern Ton des Halbtonschrittes Princeps, den oberen Comes, die sich an beiden Seiten anschliessenden Ganztöne die Demonstratores. Die Stellung der Halbtöne ist insofern beschränkt, als sie nur durch Princeps und Comes, diese durch die Demonstratores begrenzt werden, insofern unbeschränkt, als jeder Ton in der Reihe erhöht werden kann, mit den Ausnahmen, wie sie aus den „Ordnungen" ersichtlich sind. Da durch Erhöhung (ebenso umgekehrt durch Erniedrigung) aus dem Comes ein Princeps wird, an den Princeps sich in der Tiefe ein Ganzton schliessen muss, so ist also, wenn wir z. B. das Tonverhältnis E—F durch Erhöhung des F alterieren, immer nur eine Bildung E Fis G A, das E selbst kann unter keinen Umständen erhöht werden. Wir nähern uns also mit diesen Angaben den modernen Anschauungen nur, erreicht werden sie noch nicht. Aber, wie schon gesagt wurde, steht Hothby noch ganz unter dem Einfluss der Hexachordteilung insofern, als er noch nicht daran denkt, seine Reihen bis zu ihrem Anfangston weiterzuführen. Ein Ton aus einer anderen Reihe darf nicht gesungen werden, wenn nicht ausdrücklich b oder ♮ vorgeschrieben ist; klingen hingegen die Töne der ersten Ordnung nicht gut, so mischt man, um die Härten zu verdecken, Töne der andern Ordnungen ein. Man sieht, wie der Theoretiker mit dem Praktiker in ihm streitet: ein höherer Richter als die Regel entscheidet viele Fragen,

das Ohr. Selbst Reihen wie f g a h sind, wenn ein erfahrener Musiker sie gestattet, anzubringen. Im allgemeinen natürlich ist der Tritonus zu vermeiden.

Die zweite Abteilung der Schrift Hothby's handelt von der Bewegung der Töne, die dritte von der Geltung der Noten in den verschiedenen Taktarten. Der Choralgesang verwendet den Modus, die Teilung der Longa in Breven am häufigsten, weniger oft die Teilung der Breve in Semibreven (Tempus), sehr selten die Teilung der Semibreve (Prolatio). Nach Hothby liegen die Wurzeln des Figuralgesanges im Chorale; dieser wie jener sind auf den zwei- oder dreiteiligen Takt zurückzuführen. Dieser Irrtum, welcher übrigens zu Hothby's Zeiten durchaus nichts neues war, ist bekanntlich von den einschneidendsten Folgen für den römischen Choralgesang gewesen: im alten, reinen Chorale empfiengen die Noten ihre Geltung durch die auf sie fallenden langen oder kurzen Silben, ihre Stellung zu einander hatte mit ihrem Werte resp. dessen Wechsel nichts zu tun, von einem musikalischen Rhythmus war bei ihnen nicht die Rede. In den Angaben Hothby's sieht man, wie in der Behandlung gewisser theoretischer Fragen die Auffassung sich ins gerade Gegenteil verkehrt hat: die musikalische Bildung hat bereits so sehr Besitz vom Denken und Fühlen der musikalischen Theoretiker gewonnen, dass sie sich einen gesungenen Text, der sein rhythmisches Leben nicht durch die Gesetze der Musik allein und ausschliesslich erhält, nicht vorzustellen vermögen. Der Prozess, welcher diese Anschauung zeitigte, begann, wie wir annehmen dürfen, mit dem Auftreten mehrstimmiger Kunst in der Kirche. Man mag die Erscheinung bedauern oder nicht, es ist klar, dass ohne die Einführung des Taktes in den Choral dieser für die Kunstmusik ein totes Ding, ein Thema ohne tiefere Bedeutung bleiben musste.

In der vierten Abteilung seiner Calliopea leghale betrachtet der Autor die Intervalle oder, wie er sie nennt, die Diaphoniae, d. h. die Verhältnisse der Töne im

Chorale zu einander, wie sie sich, nacheinander auftretend, zeigen können; das gleichzeitige Erklingen mehrerer Stimmen heisst Symphonia. Der Choralgesang kommt mit den Diaphonien: Einklang, Sekunde, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime und Oktav aus, doch erfolgt die Scheidung der Sekunde in kleine, grosse und mittlere (d. h. solche zwischen Tönen verschiedener Ordnung); die übrigen Intervalle sind klein und gross, nur die Oktave ist einfach.

Wir werfen noch einen Blick auf die übrigen Schriften Hothby's, da sie ungefähr die Summe dessen enthalten, was den Stand der Theorie seiner Zeit ausmachte.

Die Regeln, wie sie in „Jo. Octobi Carmelite regule contrapuncti" niedergelegt sind, sind einfach genug; in ihrer Fassung unterscheiden sie sich in nichts von den älteren Rezepten zur Anfertigung der Diskante. Da der Begriff des Akkordes noch unbekannt ist, so werden die Stimmfortschritte ganz mechanisch angegeben. Hothby unterscheidet wie auch andere streng zwischen Kontrapunkt und Figuralmusik: in jenem finden nur Konsonanzen ersten und zweiten Grades, in diesem auch Dissonanzen Anwendung. Sein Kontrapunkt ist noch nichts anderes, als was das Wort ursprünglich bedeutete: punctum contra punctum ponere; zwei oder mehrere Noten gegen eine solche des Tenor zu setzen, ist nicht gestattet. In der Figuralmusik wendet Hothby acht Noten an: davon sind Maxima bis Minima weiss, Semiminima, Croma und Semicrona schwarz notiert. Alle sind in Bezug auf die nächst kleinere Gattung zwei- oder dreiteilig. Das praktische Resultat von Hothby's „Kontrapunkt" ist ein überaus klägliches, das Mass der möglichen Tonverbindungen ist auf ein geringstes beschränkt. Seine Regeln über die Figuralmusik, welche jenen mitbetreffen (wie dies schon aus den früheren Angaben in Bezug auf Vermeidung des Tritonus u. s. w. hervorgeht), sind nicht völlig erschöpfend, wenigstens insoweit, was die Verwendung der kleinsten Notenwerte angeht. Als wesentliche

Regeln (essentiales) führt der Autor an: jeder mehrstimmige Gesang hat mit einer vollkommenen Konsonanz zu beginnen und zu schliessen; Cantus planus und diskantierende Stimme sollen sich entweder in der Mittellage bewegen oder aber der erstere die Tiefe, der letztere die Höhe inne halten; ruht der Tenor, so soll der Diskant weiter, und zwar möglichst stufenweise geführt werden. Accidentelle Regeln sind: man kann vollkommene Konsonanzen verschiedener Art nach einander singen, ferner diese mit unvollkommenen mischen. Der Diskant soll, wenn der Tenor in vollkommenen Konsonanzsprüngen geführt wird, stufenweise gehen; den stufenweise fortschreitenden Tenor kann der Diskant ebenso begleiten[4]. Bemerkenswert sind hier besonders die Regeln über die Melodiebildung der diskantierenden Stimme. Im übrigen ist an den Angaben ebenso wenig besonderes wie an seinen „Regulae placabiles“: soll die Quinte zum Tenor am Ende eines aufsteigenden Gesanges erreicht werden, so muss vorher die Terz dagewesen sein, wenn die Duodezime, die Dezime; wenn die Doppeloktav, die Terzdezime. Bei einem abwärts steigenden Gange geht dem Einklang die Terz, der Quinte die Oktave, dieser die Dezime voraus.

Mit dem Aufkommen der Zwei- neben der Dreiteiligkeit war die Bestimmung der Notenwerte in dem Masse, als die rhythmische Beweglichkeit wuchs, schwieriger geworden; wir haben schon gesehen, dass man sich dadurch half, dass man ursprünglich neben die vollkommene schwarze Note die unvollkommene weisse setzte. Allmälig wurde das Verhältnis umgekehrt, das geheiligte, aber unpraktische alte bei Seite gelegt, die leichter zu schreibende weisse Note für die häufigere Dreiteiligkeit angewendet. Daneben traten nun auch noch bestimmte Schlüssel (claves signatae) auf, welche anzeigten, ob die Longen u. s. w. drei- oder zweiteilig zu messen seien.

H o t h b y's Regeln sind folgende: O bedeutet die Dreiteiligkeit der Breven; C ihre Zweiteiligkeit. ⊙ und Ͼ

bezeichnen die Dreiteiligkeit der Semibreven, O resp. C giebt ihre Zweiteiligkeit an. Die dem Kreise oder Halbkreise folgenden Ziffern 2 oder 3 verändern die Bedeutung der Zeichen: Kreis oder Halbkreis beziehen sich jetzt auf die longa, die Ziffer auf die brevis. Bei zwei Ziffern bezieht sich der Kreis auf die maxima, die erste Ziffer auf die longa, die zweite auf die brevis.

Guilelmus Monachus stellt folgende Zeichen auf (als Grundformen, wie er sagt): ⊙ C ¢ Ɔ O C ¢ Ɔ.

⊙ Signum majoris perfecti, in welchen der Numerus ternarius in den Semibreven herrscht, das heisst: die perfekte Breve gilt drei Semibreven, die Semibrevis drei Minimen. Unter diesem Zeichen gilt die Maxima zwei Longen; die Longa zwei Breven. Die Maxima ist gleich zwölf Semibreven; die imperfekte Brevis gilt zwei Semibreven, und die imperfekte Semibrevis drei Minimen wegen des Punktes (welcher sich stets auf die Semibrevis bezieht).

C. Ɔ Signum maioris imperfecti, in welchem der Numerus binarius in den Semibreven herrscht, d. h. die Brevis gilt zwei Semibreven, die Semibrevis drei Minimen.

(Die Durchstreichung des Halbkreises bedeutet ebenso wie die Öffnung des Bogens nach der linken Seite, dass alle Noten die Hälfte ihres Wertes verlieren; diese Bezeichnung hat also die Verdoppelung des Tempo's zur Folge: Entstehung unsrer modernen Bezeichnung alla breve.)

O Signum minoris perfecti, in welchem der Numerus ternarius in den Semibreven herrscht; das heisst: die perfekte Brevis gilt drei Semibreves, die Semibrevis hingegen nur zwei Minimen (wegen Mangels des Punktes). „Und bemerke, dass die Brevis nicht anders imperfiziert werden kann, als wenn ihr ein kleinerer Notenwert folgt: eine gleiche Note vor einer gleichen kann nicht imperfiziert werden.“

C Ɔ Signum minoris imperfecti, in welchem

der Numerus binarius in den Semibreven herrscht (weil der Punkt fehlt); das heisst: die Breve gilt zwei Semibreven, die Semibrevis zwei Minimen.

Hothby führt sechs Pausen auf, die Pausa longa perfecta (eine senkrechte, drei Spatien deckende Linie), die P. l. imperfecta (durch zwei Spatien gehend); P. brevis (für das tempus perfectum und imperfectum, ein Spatium füllend); P. semibrevis (von der Linie abwärts durch $^1/_2$ Spatium geführt); P. minima (von der Linie aufwärts durch $^1/_2$ Spatium gehend) und P. croma (wie die voraufgehende Pause; nur hat sie oben noch ein kleines Häkchen).

Unser Autor verwendet zweierlei Punkte. Das punctum perfectionis macht die Notenwerte, neben welchen es steht, dreiteilig; das punctum divisionis wird gesetzt, wo die Verteilung der Notenwerte Zweifel erregen resp. die Absicht des Komponisten nicht ohne weiteres erraten werden kann; der Punkt steht also in diesem Falle für unsern Taktstrich. Stehen z. B. zwei Breven zwischen zwei Longen, so ist jede dieser letzteren, ebenso wie die Summe der beiden Breven, gleich einer Longa perfecta. Steht nun nach der ersten Brevis das punctum divisionis, so zeigt es an, dass die erste Longa nur zweizeitig, die erste Brevis einzeitig ist. Die zweite Brevis, welche im ersten Falle zweizeitig wäre, ist hier jedoch nur einzeitig, die folgende Longa zweizeitig.

Wir erwähnen noch kurz Hothby's Angaben über die Ligaturen.

Die Ligaturen sind entstanden aus den zusammengesetzten Neumen; nur dass in den ersteren zuweilen noch mehr Noten als in diesen, bis zu zehn und darüber vereinigt wurden. Die Noten einer Ligatur fielen auf eine einzige Silbe. „Die Lehre der Geltung der Noten in der Ligatur für die Mensuralmusik ist schon bei den Autoren des XII.—XIII. Jahrhunderts (frankonische Epoche) derart ausgebildet, sagt Riemann, dass sie sich in der Folgezeit bis zum Verschwinden der Ligaturen im XVII. Jahr-

hundert nicht eigentlich verändert hat, sondern nur in Details hie und da vervollkommnet worden ist."

Die Ligatur ist, wie Hothby anführt, doppelter Art, entweder recta oder pendens; das erstere, wenn ihre erste und letzte Note die tiefsten der Reihe sind; das zweite, wenn das umgekehrte Verhältnis stattfindet.

Jede Ligatura recta wird „cum proprietate" genannt, wenn ihrer ersten Note kein sie auszeichnender senkrechter Strich beigegeben ist. Proprietas (Besonderheit, Charakteristikum) nannte man die Eigenschaft der ersten Ligaturnote, die ihr ausserhalb der Ligatur zukommende Bedeutung (einer Brevis) auch innerhalb der Bindung behalten zu können. Fehlt der Strich an der letzten Note, so ist diese „cum perfectione".

Jede Ligatura pendens heisst, wenn ihre Anfangsnote ohne Seitenstrich ist, „sine proprietate"; fehlt der Schlussnote der Strich, so ist diese „sine perfectione".

Jede Ligatur, welche einen an der linken Seite der ersten Note aufwärts geführten Strich hat, heisst „cum opposita proprietate".

Jede Ligatur „cum proprietate" hat also als erste Note eine Brevis. Die Ligatur „sine proprietate" hat als erste Note eine Longa, die Ligatur „cum opposita proprietate" hat zu Beginn zwei Semibreven. Die Schlussnote der Ligatur „cum perfectione" ist eine Longa, in derjenigen „sine perfectione" eine Brevis. Alle Figuren, welche zwischen Anfangs- und Schlussnote einer Ligatur stehen, sind Breven, mit Ausnahme der Ligatur „cum opposita preprietate", wo, wie soeben gesagt, die beiden ersten Noten Semibreven sind. Maxima und Longa büssen in keiner Ligatur an dem Werte ein, den sie ausserhalb derselben besitzen. Die Ligatur „cum proprietate et perfectione" ist in erster Linie dem gregorianischen Gesange eigentümlich; alle fünf Arten sind in der Figuralmusik zu finden.

Trotz der Breite, mit welcher Hothby zuweilen seine Lehren vorträgt, geben seine Traktate — ausser

den bekannt gewordenen scheinen jedoch, wie aus einer von Kornmüller zitierten Stelle hervorgeht, noch andere Werke des Verfassers existiert zu haben — kein erschöpfendes Bild der Verhältnisse der Musik seiner Zeit. Insbesondere fehlt jede tiefere Anleitung zur Komposition, jede Bezugnahme auf die Kunst, wie sie sich, um nur diesen einen anzuführen, seit Dufay's Tagen schon so herrlich zu entfalten begonnen hatte [5]). Konstruiert man sich in Gedanken — konstruieren ist wol das richtige Wort — nach seinen Vorschriften ein Musikstück, so wird man kaum glauben, dass diese trockenen Lehren nahezu drei Jahrzehnte später entstehen konnten, als die Musik aufgehört hatte, vielfach bloss ein trockenes Rechenexempel zu sein, nachdem menschliches Fühlen und eine entwickelte technische Fertigkeit ihr bereits den Stempel des Lebenswahren und Schönen aufgedrückt hatten.

Wir dürfen freilich nicht vergessen, dass manches seiner Werke verloren gegangen sein mag. Aber es ist nicht wol glaublich, dass sie ganz verschieden von den uns überkommenen gewesen sind. Und wie er uns aus diesen entgegentritt, so macht Hothby nicht eben den Eindruck eines genialen Lehrers. Was Hothby bietet, ist in vielen Fällen nichts, als eine trockene Aneinanderreihung der Regeln, wie sie schon in den älteren Diskantieranweisungen enthalten sind. Sein Tonsystem bedeutet, wie wir sahen, in beschränkter Weise allerdings einen Fortschritt; aber praktische Bedeutung gewinnt dieser noch nicht. Die tiefere Bedeutung der Dissonanz — charakteristisch genug nennt er die unvollkommenen Konsonanzen mit jenem Namen — ist ihm noch verschlossen.

Seiner Zeit hat er freilich genug getan.

Wie uns Guilelmus Monachus, den Hothby ergänzend, zuerst über die Lehre von der Diminuition, der Beschleunigung des Tempo berichtet, welcher in der Augmentation eine Verlangsamung desselben gegenübersteht, so giebt er auch ausführlichen Bericht über die Proportionen, deren Wesen darin besteht, dass den

einzelnen gleichzeitig singenden Stimmen verschiedene Taktzeichen vorgesetzt werden. — —

Im ganzen ist von der Wirksamkeit der englischen Musiktheoretiker zu sagen, dass die späteren derselben nicht mehr in dem Masse selbständig an der Weiterbildung der Kunstlehre mitarbeiteten, wie dies Odington getan hat. Der Schauplatz verlegte sich, was die theoretische Lehre anbetrifft, mehr und mehr nach Italien: hier lernte sie sich der lebendigen Kunst zuwenden, aus dieser die neuen Kunstgesetze zu entwickeln.

England brachte zunächst keinen Musikschriftsteller von Bedeutung mehr hervor; seine Tonsetzer arbeiteten im Zeichen des „Niederländischen", welches im Grunde genommen ja die Signatur der Musik aller Kulturvölker war und noch auf lange hinaus blieb. Im Jahre 1597 erst erschien wieder eine bemerkenswerte englische Arbeit: des tüchtigen Tonsetzers und Geschäftsmannes Thomas Morley „plaine and easie introduction to practical musicke", ein Werk, welches leider in der u. a. von Virdung und Luscinius angewendeten und unübersichtlichen Dialogform abgefasst ist, ihres Verfassers Können und Wollen aber das beste Zeugnis ausstellt. Zwölf Jahre darauf gab John Dowland seine Übersetzung des Micrologus des Andreas Ornithoparchus heraus, des einzigen hervorragenden unter den damaligen deutschen Theoretikern. Schon im sechzehnten Jahrhundert hatte es nicht an Stimmen gefehlt, welche den englischen Musikern grobe Unbildung vorwarfen, ihnen Mangel an Kenntnis der lateinischen Sprachen nachsagten (man erinnere sich daran, dass Gafuri in seinem Streite mit Joh. Spatarius gegen diesen einen Haupttreffer damit ausspielt, dass er ihm rät, er solle nur nicht weiter lateinisch, das er doch nicht beherrsche, sondern italienisch schreiben, damit er sich in nichts mehr vom Pöbel unterscheide!) und ihnen den Rat erteilten, emsig theoretische Studien zu betreiben. Zu Nutz und Frommen dieser Leute übersetzte Dowland das Werk des Meininger Gelehrten.

Aber im ganzen genommen war damals in England kein Platz mehr für theoretische Spekulationen oder die subtilen Künste des Kontrapunktes; Dowland selbst ist ein Beweis für diese Behauptung, da er seinen Ruhm nicht durch kontrapunktisches Können, sondern vielmehr durch seine süssen und schönen Weisen erwarb. Dann aber auch war, als der Meister sein Werk veröffentlichte, mehr als ein Anzeichen dafür vorhanden, dass der glänzenden Blüte der Musik, welche die ruhmreichen Tage der Königin Elisabeth sich hatten erschliessen sehen, keine Frucht folgen sollte, welche dem Musikleben England's auf die Länge der Zeit zu gute kommen könne: der Dilettantismus war emporgewuchert, modische Tonsetzer nutzten die neuen Verhältnisse aus. Auf die Periode ernster Kunstpflege folgte eine Zeit musikalischer Tändelei und Spielerei, da man nur Freude am musikalisch-lasciven, aufdringlich bunten hatte. Man muss diese Verhältnisse im Auge haben, um die Stellung des Puritanismus zur Musik nach ihrem historischen Werte zu begreifen. Mit dem Sturze der Monarchie brach das gesammte musikalische Leben England's zusammen.

Von diesen Verhältnissen wird späterhin ausführlicher gesprochen werden müssen.

III. KAPITEL.

Die Minstrelsy. Beginn des französischen Einflusses.

Mit der Vergewaltigung der Angelsachsen durch die Normannen (1066) war auch das Schicksal der angelsächsischen Kultur besiegelt. Das Französische wurde Hof- und Staatssprache, die einheimische Geistlichkeit musste Normannen ihre Stellen einräumen, Frankreich begann die englische Literatur und Kunst zu beeinflussen. Diese Einwirkung, so sehr sie sich von Anfang der normannischen Eroberung an geltend gemacht haben wird, zeigt sich in grösserem Umfange — besonders in der Literatur — jedoch erst, nachdem das Haus Anjou in England zur Re-

gierung gekommen war. Des Eroberers und seiner ersten Nachfolger Arbeit auf der Insel war im grossen und ganzen darauf beschränkt gewesen, ihre Herrschaft zu befestigen, Revolten zu unterdrücken und eine Reihe von wichtigen Gesetzen zu erlassen [1]; die Künste des Friedens fanden keine hervorragende Pflege. Das änderte sich, nachdem Heinrich II. den englischen Königstron bestiegen hatte, der Gatte der schönen Eleonora von Poitou [2]. Der König von England war zugleich Graf von Maine und Herzog der Normandie, und Nord- wie Südfranzosen, Kelten und Germanen traten in seinem Reiche in engste Berührung, und das, um mit Ten Brink zu sprechen, in einer Epoche rasch fortschreitender Kultur und allgemeiner Erregung der Geister, wo die Kreuzzüge die europäischen Nationen unter einander und mit den Morgenländern zusammenführten. Neben der verführerischen Eleonore hielt der erste Troubadour, Bernard von Ventadorn, seinen Einzug in England. Seit dieser Zeit sind Hinweisungen auf die Plantagenets in der provençalischen Lyrik häufig, die Troubadours stehen in engster Beziehung zum höfischen Leben und greifen sogar tätig in die Politik ein, wie jener ruhelose Bertrand de Born. Richard Löwenherz erscheint unter ihnen, und der das Verhältnis dichterisch ausschmückende Bericht des Chronisten giebt ihm in dem treuen Blondel einen dienenden Sänger an die Seite, wie sie die französischen Dichter, die Edelleute überhaupt, zuweilen wenigstens als Jongleurs in ihren Diensten hatten. Auch Heinrich III. war in der fröhlichen Kunst wol erfahren, und noch bei seinen Lebzeiten begann eine rührige Tätigkeit der Übersetzung französischer Romane. Unter Eduard I. und seinem Sohn und Nachfolger nahm dieser neue Literaturzweig einen grossartigen Aufschwung, die Produktion wuchs ins Unglaubliche. Es war, als ob das Füllhorn der romantischen Poesie mit einem Male über das englische Volk ausgeschüttet werden sollte (Ten Brink). Stoffe aller Art griffen die Dichter auf, es kam nicht darauf an, ob sie wertvoll

oder unbedeutend waren; die entscheidende Frage war, ob sie romantisch waren. Was ist das Romantische? Es sind eine ganze Reihe von Hypothesen über seinen Urgrund aufgestellt worden, welche im einzelnen zu wenig sagen; ihre Vereinigung erst lässt diejenigen vielfarbigen Momente erkennen, welche die mittelalterliche Romantik zu ihrem phantastisch-sinnlichen Leben weckten. Das Fortwirken klassischer Mythologie und Heroologie im Mittelalter, das Eindringen der orientalischen Phantastik ins Abendland, eine der vielen Gefolgschaften der durch die fromme Torheit der Kreuzzüge begonnenen intensiveren Berührung von Occident und Orient, das vielgestaltige Leben im Märchen der europäischen Völker selbst, alles dies rief, indem es sich unter der Einheit des christlichen Geistes zusammenwob, das romantische Zeitalter, jene Mischung von bizarrem und einfachem, von formlosen und ebenmässigen, von rohem und edlem, von naivem und raffiniertem in der Auffassung des Lebens, in seine vielverschlungene Erscheinung.

Eine unendliche Fülle der Gestaltungen, welche sich aus den romantischen Dichtungen vordrängen. Was uns und wievieles uns auch immer an ihnen einfältig oder abstossend erscheinen mag, das Kulturleben der Zeit zog aus ihnen, dem Marienkultus, dem Minnegesang, reichen ideellen Gewinn: wenn irgend etwas, trugen sie zur Humanisierung der mittelalterlichen Gesellschaft in hervorragender Weise bei; sie erhoben nicht nur das Weib zur ebenbürtigen Gefährtin des Mannes; indem sie seine Schönheit in begeisterten Worten priesen, bekämpften sie die trübe Askese des finstern mönchischen Zelotismus, dem alles schöne und weltfrohe gleich verhasst war. Indem die romantische Dichtung die Ritter zum Kampfe gegen Riesen und tückische Zwerge, gegen fürchterliche Ungeheuer ausschickte, indem sie so den Glauben an Wesen, welche über menschliches Mass hinausragten, stärkte, kämpfte sie nicht minder erfolgreich gegen das Bestreben

der Mönche, die schöne Welt, das ganze Leben in seiner blühenden Pracht zu entseelen.

War auch im allgemeinen in England der Boden für die selbständige Entwicklung der neuen Kunst nicht günstig, eine Erscheinung, welche insbesondere das Wesen der englischen Sprache schuf, welcher die Weichheit, Schönheit und Leichtigkeit der französischen, überhaupt das spezifisch musikalische Element fehlte (der Kampf zwischen der angelsächsischen und der französischen Sprache endete um die Zeit Johann's ohne Land mit dem Siege der ersteren), bildeten sich auch auf dem Inselreiche keine Kunstschulen, wie dies in Frankreich der Fall war, so streuten doch die Romane wie die Minnedichtung der Franzosen dort manchen Keim aus, welcher der Folgezeit zu gute kam.

Im Süden Frankreichs war die romantische Lyrik, im Norden die Epik erblüht. Die normannischen Menestriers erschienen in England als Minstrels, sie traten an jene Stelle, welche bei den alten Britten die Barden, bei den Angelsachsen der Gleoman innegehabt hatten; doch war ihre soziale Stellung — mögliche Ausnahmen ändern an der Gesammterscheinung nichts — eine bei weitem tiefere.

Man pflegt unter Minstrelsy jene Volksballadendichtung zu verstehen, welche sich aus dem regen Wechselverkehre zwischen dem Minstrel und seinem Publikum, dem ganzen Volke, herausbildete. Doch ist der Minstrel auch Instrumentenspieler, und so möge es gestattet sein, auch diesen Begriff mit in das Wort hineinzuziehen.

Die metrischen Romane des fränkisch-karolingischen Sagenkreises wurden nicht wie diejenigen des bretonischen und Gralkreises gelesen oder rezitiert, sondern unter Begleitung eines Instrumentes, das ursprünglich die Harfe war, in Abschnitten gesungen. Die englischen Balladen und Romanzen müssen ebenfalls in solche mit musikalischer Form und in solche geschieden werden, bei welchen die Form, wie sie erhalten ist, nicht auf musikali-

schen Vortrag schliessen lässt. Zu den ersteren ist das Lied vom König Horn

> A sang ihc schal you singe
> Of Murrey the Kinge,

zu den letzteren die englische Bearbeitung des normannischen lai de Havelock zu rechnen, welche in strophenlosen Reimpaaren geschrieben ist. Das kurze Reimpaar mit zwei Hebungen und klingendem Reim behauptete sich lange Zeit in England, doch schon vom Beginne des vierzehnten Jahrhunderts trat neben ihm „eine nach dem Prinzip des Schweifreimes (ryme couee) gebaute Strophe, die ihren Ursprung in dem versus tripertiter caudati der lateinischen Sequenzen hat", auf. Die Volkspoesie ergriff bald diese neue Form; sie besteht in zwölfzeiligen Strophen mit (zeilenweise abwechselnd) vier und drei Hebungen. Sie wurde bald so beliebt, dass sie die seggers[4] für ihre Bearbeitungen französischer Romane mit Vorliebe wälten. Die spätere Dichtung — Chaucer — verspottete den ryme couee als Knüttelvers. Er und das kurze Reimpaar giengen jedoch bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts neben einander her. Um diese Zeit erschien die Form des bretonischen lai zuerst in England.

Die altenglische volkstümliche Balladenpoesie blühte bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein, doch wurde sie in der Gunst des Volkes mehr und mehr von den Canons abgelöst, zum Teil gieng sie in wüster Bänkelsängerei unter. Die früheren Balladen atmen die Lust an romantischer Buntheit; ihre Dichter haben nicht eben viele Motive zur Verfügung; der Ton ist ein knapper, die Erzälung der Geschehnisse drängt unaufhaltsam vorwärts, auf einen Wechsel der Szene wird nicht aufmerksam gemacht. Das giebt ihnen bei aller Urwüchsigkeit ein höchst fesselndes Gepräge. Vor der Zote schreckt die Volksballade ebenso wenig zurück, wie vor dem grausamen und blutigen. Hier bemerken wir dieselbe Erscheinung, welche wir auch bei den englischen Bearbeitungen französischer Ritterromane erkennen können: trotz aller Derbheit und Rohheit tragen

die englischen Gedichte die Farbe der Gesundheit, sie verlieren sich nicht, wie die französischen, in raffinierter Lüsternheit, sie sind ein Abbild des wirklichen Lebens, das die Prüderie nicht kannte, die Natur und die kühnen Männer liebte, welche unterm grünen Waldgezelt frei und unbeengt von den Schranken neuer und und harter Gesetze das flüchtige Wild jagten. Die englische Ballade, in welcher sich die Erinnerung an politisch drangvolle Zeiten wach erhielt, hatte ihre Lieblingshelden, und es ist charakteristisch genug, wenn ein Mönch in der Vision Peters des Pflügers sagt:

I can rymes of Roben Hood and Randal of Chester,
But of our Lorde and our Lady I lerne nothyng at all.

Robin Hood, der Geächtete, der kühne Wildschütz und Wegelagerer, war die Lieblingsfigur des Volkes: in ihm verkörperte sich das altenglische Nationalbewusstsein, das in den normännischen Edlen die Räuber englischen Bodens sah.

Gewisse Züge lassen darauf schliessen, dass den Sängern volkstümlicher Lieder mehr noch als die blossen Stoffe zugekommen sei. In der Tat sind ja, wie anderswo, auch in England fahrende Cleriker unter ihnen erschienen, Burschen, welche überall und nirgends zu Hause, Geistliche waren oder werden sollten, Überdruss an der Kutte empfanden und ein sicherlich nicht immer angenehmes, aber doch freies Leben dem Eingesperrtsein in den Klöstern vorzogen, und nun ihre Bildung unter die neuen Genossen trugen. Auf den Einfluss dieser Leute mag das in den Balladen oft durchbrechende warme Naturgefühl und der frische Sinn für den Humor zurückzuführen sein, welcher sich auch an das Heilige heranmacht und dadurch zeigt, dass er ein echtes, rechtes Kind der Romantik ist. Dass die fahrenden von diesen fahnenflüchtig gewordenen Clerikern auch die Kenntnis der Notation erhalten haben, ist wahrscheinlich. Ob in der Tat ein bedeutender Einfluss des englischen Volksliedes auf die Poesie der fahrenden Cleriker vorhanden war [5], ist bei

dem Fehlen authentischer englischer Volkslieder — die englische Sprache hat keinen diesem adäquaten Ausdruck — nicht nachzuweisen.

Das Volk selbst war aber darum nicht ohne Lieder. (Wir müssen annehmen, dass die Volksballade in erster Linie doch Sache des mehr oder weniger musikalisch gebildeten Volksmusikers war). Welcher Art war diese? Wir haben oben schon auf den Einfluss der lateinischen und französischen Sprache auf die altenglische Dichtung hingewiesen, denjenigen der ersteren erklärt ihre Stellung als Kirchen- und Gelehrtensprache, denjenigen der zweiten der Umschwung in den politischen Verhältnissen; und zwar zeigte er sich, wie Schipper hervorhebt, in noch höherem Grade, als nach der inhaltlichen, nach der formalen Seite hin. „Die altenglischen Strophen sind daher gröstenteils als direkte Nachahmungen oder mehr oder minder freie Umbildungen der lateinischen und romanischen Strophenformen anzusehen.“ Diese Formen treffen wir in der englischen Kunstpoesie zum Teil erst zu Chaucer's Zeit, so die Roundels und Virelaies; andere, wie die Complaintes wurden schon früher von den Dichtern angewendet. Aber bekannt waren alle diese Formen schon vorher: die unzäligen Minstrels, welche von Frankreich nach England kamen, brachten sie mit sich, und zwar mit den Melodien. Denn die poetische Form und der melodische Bau sind eins gewesen in der volkstümlichen Kunst [6]. Wir dürfen annehmen, dass die französischen Lieder vom Volke gerne gehört wurden, die Einwanderung französischer Sänger wurde von oben herab begünstigt, eingeborene Volksdichter setzten an Stelle der französischen englische Worte, und schliesslich ergriff die Kunstdichtung alle jene Formen.

Man könnte einwenden, dass die Behauptung, die französischen Lieder seien beim Volke beliebt gewesen, in einem strikten Gegensatze zu der früheren Anführung der Beliebtheit der Ballade als einer in gewisser Beziehung gegen die normannische Invasion oppositionell auftretenden

Dichtungsart erscheine; allein man bedenke, dass die Opposition nur noch eine theoretische, ohne jede praktische Konsequenz war, dass die Gesänge der Franzosen dem Volke von den Dingen, die ihm am nächsten lagen, erzälten und sicherlich politische Anspielungen ganz vermieden, dass ausserdem die französischen Worte naturgemäss bald englischen Platz machen mussten. — Daneben bestanden, wie wir gesehen haben, jene beiden mehrstimmigen Weisen, welche, wenn sie auch nicht ursprüngliches Erzeugnis der Volksmuse waren, doch allmälig mehr und mehr im Herzen des Volkes Wurzel schlugen. Was damals aus den einstimmigen Gesängen der Angelsachsen geworden war, lässt sich nicht sagen; dass sie durch die französischen Lieder völlig verdrängt worden seien, kann man nicht ohne weiteres annehmen: der zähe Conservatismus des. Volkes verhindert uns daran. Auch ist es nicht wol glaublich, dass sie verschwunden seien, ohne eine Spur zu hinterlassen . . . Wir müssen uns mit der Tatsache begnügen, dass wir kein wirkliches englisches Volkslied besitzen.

Will man die fortgesetzt feindliche Stellung der Kirche gegenüber dem Volksgesang und den Volksmusikern recht verstehen, so muss man in erster Linie an den textlichen Gehalt der Gesänge denken, welcher ein Abglanz des bunten Wechselspieles des Lebens war; die Angriffe gegen die Tonalität der Lieder, der Volksmusik überhaupt, sind zweifelsohne erst eine Sekundärerscheinung. Sie wuchsen, je mehr sich die kirchliche Lehre und mit ihr der Gelehrtendünkel konsolidierte: nur was nach Regel und Richtschnur abgegrenzt war, galt als echtes Werk der Kunst. Auch der Umstand, dass die Vornehmen sich in Geschenken an ihre Minstrels überboten, trug nicht zum wenigsten dazu bei, die Minstrels bei der streng gesinnten Geistlichkeit misbeliebt zu machen: „in histriones et huiusmodi monstra hominum ob famae redemptionem et dilationem nominis effunditis opes vestras“ donnert Johannes de Sarisberia. Zuweilen mag diese Entrüstung wol echt gewesen

sein, im ganzen aber lässt sich annehmen, dass sie dem Gefühle des Unbehagens entsprang, selbst Einbusse an materiellem Gewinn zu erleiden: weiss man doch zur Genüge, dass Kirche und Kloster niemals und in keinem Lande müssig gewesen sind, trotz der Erwartung himmlischer Freuden soviel irdische Güter wie möglich aufzuhäufen.

Die Minstrels. Korporationen.

Wir finden die Minstrels anfänglich an den Hofhaltungen der normannischen Barone; sie erschienen zuerst mit oder nach der Eroberung in England, in grösseren Massen freilich erst, nachdem die Besetzung des Landes eine vollendete Tatsache geworden, Aufruhr und Empörung gegen die Usurpatoren niedergeschlagen waren. In den Tagen von Richard Löwenherz (1189—99) sehen wir französische Sänger in grosser Anzal nach England wandern; auf die Veranlassung des Königs hin lud sein Kanzler, Wilhelm von Ely, französische Minstrels nach England ein, in der Erwartung, der Verkehr mit den gebildeten Fremden werde der heimischen Kunst zu gute kommen.

Es kann nicht Wunder nehmen, dass diese Musiker, um sich in etwas wenigstens in ihrer sozialen Stellung zu schützen oder auch zu bessern, darnach trachteten, je nach dem räumlichen Kreise ihrer Wirksamkeit feste Bünde unter einem Oberen zu schliessen, welcher zugleich ihr Schirmherr war und über sie und ihre vielfachen Streitigkeiten richtete. War auch ursprünglich wol die Tätigkeit der Minstrels darauf beschränkt, zu gewissen Tageszeiten [1] und besonders bei kirchlichen und andern Festen an den Höfen, ferner wol, wenn auch nicht überall, beim Gottesdienste selbst Musik zu machen, so musste sich doch bald naturgemäss auch ihnen die Aussenwelt erschliessen, und die Lust, welche das Volk an ihren vielfachen Künsten empfand, rief da und dort Fremde ins Land: sie erschienen zuletzt überall, wo das Volk Feste feierte und fröhlich war; überall waren sie willkommen, aber gerne sah man sie auch wieder scheiden, waren es

doch wol oft genug dunkle Existenzen, diese armen, heimatlosen Burschen, welche das Land von einem Ende zum andern durchstreiften und nichts ihr eigen nannten, als was sie mit sich trugen[2]. Wir haben also streng zwischen den Minstrels zu unterscheiden, welche im Dienste eines Hofes standen, und die wir wol mit sesshaft bezeichnen dürfen, und denjenigen, welche kamen und giengen, ohne sich an einen Herrn zu binden. Der Unterschied in der sozialen Stellung beider blieb für Jahrhunderte gewahrt, noch unter Elisabeth sehen wir die im Dienste einer Stadt oder eines Vornehmen stehenden Musiker scharf von den frei herumziehenden und gewissermassen unter Ausnahmegesetzen stehenden Minstrels getrennt.

Unter Hugh, dem ersten Lord von Chester, dem Stifter der Abtei St. Werburg, war dem landfahrenden Volke eine Freistätte zugesagt worden[3]: keiner durfte eines Verbrechens wegen zur Rechenschaft gezogen werden, welcher sich während des grossen Jahrmarktes zu Chester aufhielt, wenn er nicht das Verbrechen während dieser Zeit selbst verübt hatte. Randle III., Lord Chester, welchem die Minstrels mit andern niederen Leuten bei einer Belagerung durch die Wälser ausgezeichnete Dienste geleistet hatten, übergab das Protektorat über alle diese Leute dem Constable seiner Stadt, dem Roger de Lacy, welcher seinerseits die Gerichtsbarkeit über die Minstrels und Harlots seinem Schwiegersohne Dutton abtrat. Der jährliche Gerichtstag wurde auf die Zeit des Mitsommermarktes festgesetzt: an diesem Tage holten die Minstrels den Oberherrn von seinem Hause ab; einer gieng, in einen kostbaren Wappenrock des Hauses seines Herrn gekleidet, vorauf, die übrigen folgten dem Schutzherrn zu je zweien und spielten auf ihren Instrumenten. Nach feierlichem Gottesdienste bewegte sich der Zug wiederum zurück, und nun begann das Gericht, Vorschriften und Strafen wurden ausgesprochen.

Ähnlich waren die Verhältnisse auf Tutbury in

Staffordshire, woselbst John of Gaunt im Jahre 1380 einen „Minstrelhof" errichtete. In der am 22. August des genannten Jahres ausgestellten „Carta le Roy de Ministraux" (das Amt des „Königs" ist jedoch schon älteren Datums) wurde den Minstrels, welche „ihren Dienst und Minstrelschaft" in der Weise zu tun verweigerten, wie es seit alter Zeit zu Tutbury üblich gewesen, befohlen, ihrem „Könige" darüber Rechenschaft zu geben. Zu diesem Zwecke sollten sämmtliche Minstrels der Grafschaft alljährlich zum Feste von Mariae Empfängnis auf Tutbury erscheinen.

Zu Beverley in Yorkshire hatten sich die Minstrels gleichfalls schon früh, wol bereits Ausgangs des dreizehnten Jahrhunderts, zu einer Genossenschaft zusammengetan, welche unter dem sechsten Heinrich (1422—60) so reich wurde, dass sie bei der Erbauung der Marienkirche daselbst sich eine Säule zum Denkmal stifteten und darauf die Worte setzten: Thys pillor made the meynstrils. Ihrer fünf sind dort in guter Kleidung dargestellt, wie sie auf Flöte, Geige, Laute und Trommel musizieren.

Ähnliche Verhältnisse herrschten auf dem Kontinent. Die Minstrels fehlten bei keiner Lustbarkeit, sie begleiteten den neugewälten Mayor bei dessen feierlichem Umzuge durch die Stadt, sie reisten auf den Schiffen der seefahrenden Kaufleute[4]. Aber wie gross auch immer ihre Beliebtheit gewesen ist, die Schranke, welche das Bürgertum selbst von der Minstrelzunft trennte, scheint in England grösser gewesen zu sein, als in andern Ländern, so bedeutend, dass sich die englischen Bürger nicht zu Laiengilden, wie es die Meistersinger in Deutschland und Oestreich taten, zusammentun mochten. Wir wissen allerdings von einer Vereinigung, welche um den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts in London bestand; aber ihre Begründer waren ohne Zweifel Franzosen, ihre Zwecke, ihre Gesetze, völlig von denen verschieden, welche die Meistersinger hatten[5].

Abgesehen von seiner Tätigkeit als Hof- und Volksmusiker und Gaukler scheint der Minstrel noch in anderer

Weise tätig gewesen zu sein: er mag zuweilen auch als kirchlicher Sänger, dort, wo besondere Sängerchöre nicht existierten, fungiert haben. So muss man wol die Nachricht auffassen, dass englische Grosse an kirchlichen Festtagen ihre Minstrels nach benachbarten Abteien zu schicken pflegten, um den Bewohnern derselben ihre — offenbar kirchlichen — Gesänge vorzutragen oder beim Gottesdienste zu assistieren [6].

Haben die Minstrels auch als Instrumentalmusiker beim Gottesdienste in England Verwendung gefunden? In seiner um das Jahr 1450 vollendeten Chronik erzält John de Wavrin [7] von einem Feste am Hofe König Arthur's: „zuletzt, als der König in der Kathedrale und die Königin im Convente der Nonnen angekommen war, wuchs die Freude gewaltig, denn da waren so viele Minstrels, welche viele und angenehme Musik auf ihren Instrumenten machten, dass die Ritter ganz bezaubert waren, so dass sie nicht wussten, wohin sie gehen sollten, denn der Strom irdischen Vergnügens war so gross, dass es schier unbegreiflich war. Und hätte der Gottesdienst den ganzen Tag gedauert, niemand würde seiner überdrüssig geworden sein.“ Wenn man diese Angaben auch, was allerdings nicht wol angeht, als ein reines Phantasiebild auffassen mag, so haben wir doch zum wenigsten ein urkundliches Zeugnis [8] für die Verwendung von Instrumentisten im Gottesdienste auch in England. Dies Dokument bezieht sich auf das 23. Jahr der Regierung Eduard's I. (1272 bis 1307): Johanni Simphoniste Seniori & Johanni Simphoniste Juniori, Roberto cithariste, Waltero cithariste, Thome vidulatori & Thome Simphoniste, menestrallis cantuar. facientibus menestralciam suam coram ymagine beate marie in (unleserlich) in ecclesia . . . .

Sicherlich können wir diese Musik von Minstrels in der Kirche nicht als blosse Ausnahmeerscheinung betrachten; ähnliche Verhältnisse herrschten in Frankreich. Sie hingen aufs engste mit dem überwuchernden Diskantieren in den Gotteshäusern zusammen. Die Kirche ist mehr-

mals gegen den „Unfug“, andere Instrumente als die Orgel in den Kirchen zu verwenden, aufgetreten; wir haben früher bereits die diesbezüglichen Angaben aus dem Werke des Bartholomeus de Glanvilla gehört; ganz ähnlich hat sich Johannes Aegidius Zamorensis geäussert, dessen Lebenszeit man etwas früher, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, ansetzt[9]. Schliesslich hatten die Angriffe Erfolg[10]. Dass sie, ganz abgesehen vom kirchlichen Standpunkte, einer gewissen Berechtigung nicht entbehrten, ergiebt sich, wenn man die materielle Lage der Musiker mit derjenigen der Arbeiter jener Zeit vergleicht. Zunächst war freilich die Anzal der in höfischen Diensten stehenden Minstrels noch gering, bei Festlichkeiten aber strömten sie von allen Seiten zusammen — und solcher Anlässe gab es genug — und verdienten sich ohne grosse Mühe verhältnismässig grosse Summen, wie wir sogleich hören werden. Als Musiker Eduard's I. wird uns ein Harfner Adam de Cliderhou genannt[11]; der Minstrel der Königin hiess Goullot de Psalteron. Wenn hiermit auch die Zal der an seinem Hofe lebenden Musiker nicht erschöpft sein mag, auf keinen Fall war sie viel grösser. Dies geht aus Angaben, welche die Minstrels seines Nachfolgers betreffen[12], hervor: „es sollen im Dienste sein zwei Trompeter und zwei andere Minstrels, und zuweilen mehr, zuweilen weniger; die sollen vor dem Könige spielen, wann es ihm belieben wird. Sie sollen in der Kammer oder in der Halle essen, je nachdem ihre Dienste verlangt werden; sie sollen Lohn und Kleidung jeder nach seinem besonderen Amte und dem Belieben des Steward und Schatzmeisters haben.“ Für den täglichen Dienst genügte die geringe Anzal, bei Festen stellten sie sich in grosser Menge von selbst ein. In welcher, lehrt ein Bericht[13] über die Hochzeit von Joan of Acre und dem Grafen von Gloucester (im Mai 1290) und über diejenige von des Königs Tochter Margarete Eleanor mit John von Brabant. Eine Menge Minstrels, heisst es in Bezug auf das erstere Ereignis, strömte von allen Teilen

nach Westminster: zuerst kam König Grey von England, König Caupenny von Schottland und Poveret, der Spielmann des Marschalls der Champagne.“ Bei der Hochzeit der Margarete verteilte Walter de Storton, des Königs Harfner, 100 £, des Bräutigams Gabe, unter 426 Minstrels, fremde und englische. Noch grösser war die Zal der Musikkönige, welche zu Pfingsten des Jahres 1306, als Eduard einen „cour plenière“ zu Westminster hielt, zusammenkamen. Ein ausführliches Verzeichnis der damals versammelten Musiker und der Instrumente, welche sie spielten, ist uns erhalten [14]. Die Menge Geldes, welche unter die Instrumentisten verteilt wurde, ist für die Zeit eine ungeheuere: jeder der „Könige“ bekam fünf Mark, ungefähr gleich 65 Schillingen, viele der andern Musiker 40 Schillinge; der Wert entspricht etwa dem fünfzehnfachen der Summe in unserm Gelde! Landarbeiter bezogen etwa anderthalb Pence täglich, Handwerker das Doppelte [15]. Vergegenwärtigt man sich alles dies, denkt man daran, wie häufig solche Geschenke bei Gelagen, bei Tournieren flossen, daran, dass Musiker der Laune eines Herrschers und einem gelungenen Liede Landgüter verdankten [16], so kann man den Angriffen gegen sie auch eine gewisse tatsächliche Berechtigung nicht absprechen, so gewiss diese auch in vielen Fällen selbstsüchtigen Beweggründen entspringen mochten.

Aber nur aus der Kirche wurden die Minstrels vertrieben; freilich auch nicht für immer. In den bürgerlichen Kreisen wie in den Hofhaltungen behaupteten sie ihre Stellung, wie dies bei der Vorliebe für die Musik, welche alle Kreise durchdrang, selbstverständlich war. Die Musik hatte stets zur adligen Erziehung gehört, auch die Damen wurden in Gesang und Saitenspiel unterwiesen [17], und in Chaucer's Canterbury-Geschichten tritt kaum jemand auf, welcher nicht in der Übung der Kunst einige Erfahrung besitzt.

Am Hofe von Eduard's III. (1327—77) Gemahlin, Philippa von Hainault, sammelte sich ein Kreis franzö-

sischer Dichter und Musiker, deren geistiger Mittelpunkt der begabte Chronist Jean Froissart war. Fremde, besonders französische Minstrels, erschienen häufig, und dieser Verkehr erlitt selbst durch die schreckliche Zeit des langen Krieges keine Einbusse [18]. Der König selbst hatte achtzehn Musiker in seinen Diensten [19], deren Bezalung eine sehr gute war: sie bezogen dasselbe, wie die Kapläne, der Apotheker, Schneider, die Ärzte u. s. w., zwölf Pence täglich. Ob dieser Bestand der Hofmusik unter den folgenden Königen, Richard II. und Heinrich IV. verringert oder vergrössert wurde, geht aus den erhaltenen Dokumenten nicht hervor [20]. Unter Heinrich V. scheint ungefähr die gleiche Zal im Dienste gewesen zu sein [21], unter Heinrich VI. erscheinen [22] im Jahre 1445 nur zwölf Menistrealx, später sogar nur vier fest angestellte. Die Zal derjenigen, welche an den Hauptfesten den Hof besuchen durften, wurde auf neun beschränkt [23]. Genauer sind wir über die Verhältnisse der Musiker Eduard's IV. (1461 bis 1483) unterrichtet. Am vierten April des Jahres 1469 wurden die im Hofdienste stehenden Walter Haliday, Marescallus, John Cliff, Robert Marshall, Thomas Grene, Thomas Calthorne, William Cliff, William Christean und William Eynesham als „eine Körperschaft und beständige Genossenschaft" inkorporiert [24]. Diese Anzal der königlichen Musiker wurde später erhöht (das Marschallamt scheint erst in dieser Zeit geschaffen worden zu sein) [25], wie das sogenannte Liber Niger Domus Regis [26] zeigt, welches wahrscheinlich aus einer etwas späteren Zeit stammt. Im ganzen werden hier dreizehn Minstrels genannt; einer derselben, der verger (Büttel), hatte sie an Festtagen an ihre bestimmten Plätze in der Königshalle zu weisen. Nur die Trompeter, Schalmeibläser und Pfeifer waren beständig am Hofe; die Spieler von Saiteninstrumenten erschienen fünfmal im Jahre bei den Hauptfesten.

Weiter berichtet das zuletzt angezogene Manuskript über das Institut der Kapellknaben. Wann es errichtet

worden ist, kann mit Sicherheit nicht angegeben werden, doch wurden Knabenstimmen schon früher nach römischem Muster in den Kirchen verwendet[27]; in den Nachrichten, welche uns über die Hofmusiker überliefert worden sind, ist bis auf Eduard's IV. Zeit mit einer Ausnahme — Heinrich's V. Gemahlin hatte sechs Knaben in ihrem Dienste[28] — von Kapellknaben nicht die Rede. Das Schwarzbuch giebt deren Zal auf acht an, welche unter der Oberaufsicht des Dekan's oder des Master of the songe (der spätere Titel ist Master of the children) standen. Dieser letztere hatte sie sowol in den gewöhnlichen Schulfächern, als in Gesang und Orgelspiel zu unterrichten. Der Dean of the chappelle hatte die Oberaufsicht „in moribus et scientia"; er wälte die vier und zwanzig „chaplenes" und „clerkes", deren musikalische Kenntnisse durch Diskantieren („mit klarer Stimme und reiner Aussprache"), sowie durch Orgelspielen erprobt wurden. Mit dem Eintritte in die Kapelle war für die Zukunft der Knaben in jeder Weise gesorgt; nicht nur, dass sie freien Unterricht in der Musik und den Elementarfächern erhielten; wenn ihre Stimmen brachen und sich keine anderweitige Beschäftigung für sie am Hofe fand, wurden sie auf eine der hohen Schulen königlicher Gründung geschickt, um dort ihre wissenschaftliche Ausbildung vollenden zu können. Master war im Jahre 1466 Henry Abingdon[29]; die Knaben wohnten in seinem Hause. Im Jahre 1482 versah Gilbert Banistre das Amt[30]. Die Anforderungen, welche an dasselbe gestellt wurden, waren nicht unbedeutende; die Inhaber waren meist allgemeiner gebildete Leute; unter den späteren finden wir einzelne, welche sich als Dichter theatralischer Werke, die durch Knaben zur Darstellung gelangten, einen Namen machten. Die englischen Könige erliessen von Zeit zu Zeit Befehle oder Vollmachten an die Lehrer, durch welche diesen das Recht verliehen wurde, Kinder für den Kapelldienst anzuwerben, zu welchem Zwecke die masters dann Reisen unternahmen. Da eine andere Art, die königlichen Befehle

bekannt zu machen, nicht möglich war, so finden wir sie z. B. auch bei der Anwerbung von Handwerkern angewendet. Am sechzehnten September des Jahres 1485 erliess[31] Richard III. den Befehl an John Melyonek, einen der „Gentelmen of the chapel" (die Bezeichnung der königlichen Sänger), „da wir seine grosse Geschicklichkeit und sein Können in der Wissenschaft der Musik erfahren haben, alle solche Sänger und Kinder, welche Übung in der Musik besitzen (ausgenommen von unserer königlichen Schule zu Windsor), und welche er für befähigt hält, uns Dienste zu tun, zu pressen." Ähnliche Befehle sind uns in grösserer Zal überliefert worden; zu Zeiten, besonders unter Heinrich VIII., waren sie überflüssig. Diesem Herrscher wurden Knaben gewöhnlich zur Neujahrszeit freiwillig für den Kapelldienst angeboten, und der König war stets bereit, sie, wie sich sein Schatzmeister Heron ausdrückt, den armen Bittstellern „abzukaufen"[32].

Von Richard's III. Musikern wissen wir wenig; einige deutsche und engliche Minstrels, welche sich eine Zeit lang in England aufgehalten hatten, erhielten im ersten Jahre seiner blutigen Regierung die nötigen Papiere, um zu ihren Herrn zurückkehren zu können[33]. Marschall seiner Minstrels war wahrscheinlich Alexander Mason, welchem zu Ostern des Jahres 1495 Henry Glasebury folgte[34]. Auch über die Verhältnisse der Hofmusik unter Heinrich VII. (1485—1509) sind wir nicht genauer unterrichtet[35]. Wir haben schon früher gesehen, dass er im Anfange seiner Regierung Fragen der Literatur und Kunst nicht gleichgiltig gegenüberstand. Wie ihn aber politische Verhältnisse von jeglicher intensiveren Anteilnahme an jener grossartigen Bewegung, welche zur Wiedergeburt der Wissenschaften führen sollte, hinderten, so hielten sie ihn auch ab — sein von Jahr zu Jahr wachsender Geiz kam hinzu —, der Musik eine tiefergehende Aufmerksamkeit zu schenken. In John Heron's Zalungsbuch des Königs

werden acht Trompeter und zwei Posaunisten als in seinem Dienste stehend erwähnt.

Wie die Herrscher hielten sich die Grossen des Landes Privatmusiker [36]. So dienten dem Lord Oxford unter Heinrich VII. zwölf Kapellknaben, und im Jahre 1512 finden wir am Hofe des Grafen von Northumberland zehn Kapellsänger und ebensoviele Knaben, welche in die unter jenen entstehenden Lücken zu treten bestimmt waren. Mit den Vornehmen wetteiferten die Kathedralen; die kirchlichen Sänger bildeten Kollegien von niedern Kanonikern, wie diejenigen zu St. Paul, welche schon von Richard II. inkorporiert worden waren. Die Kapelle des Kardinals Wolsey (1471—1530), des allmächtigen Günstlings Heinrich's VIII., übertraf alle andern an Glanz: zweiundzwanzig Sänger und zehn Knaben wirkten in ihr. Diese Ausdehnung des Musiktreibens war natürlich ebenso sehr durch des Königs grosse Kunstliebe, wie durch den Umstand veranlasst worden, dass eine Reihe von bedeutenden Tonsetzern in England aufgetreten war. Die neuen Verhältnisse riefen auch eine bestimmte künstlerische Anschauung ins Leben, von der vor der Zeit dieses Monarchen nicht die Rede war, sie forderten zur Lösung künstlerischer Aufgaben auf, sie rückten den Tonsetzer an eine höhere Stelle, als ihm vorher eingeräumt worden war. Die Entwicklung seiner sozialen Stellung erfolgte jedoch nicht in der Weise, wie man es erwarten sollte: der Löwenanteil der königlichen Gnade fiel nicht ihm, sondern dem seinem Werke zum tönenden Leben verhelfenden ausübenden Künstler zu. Unter Heinrich VIII. haben sich die Verhältnisse noch nicht völlig in dieser Weise herausgebildet; obwol seine Lieblinge einzelne italienische Virtuosen waren, so bedachte er doch auch seine Tonsetzer, vor allen Dr. Fairfax, mit bedeutenden Gaben.

Man empfindet das Neue dieser Erscheinung, wenn man sich die Art der Belohnungen, wie sie früher den Minstrels zu Teil wurden, vorhält. Kamen fremde Musiker an einen Hof, so bekamen diejenigen des Königs die

gröste Summe für ihre Leistungen, Musiker geringerer Personen erhielten die Hälfte oder noch weniger. Also nicht nach dem höheren oder geringeren Grade ihrer Leistungen, sondern nach dem Verhältnis, in welchem ihr Herr zu ihrem Gastgeber stand, wurden sie bezalt.

Das Privilegium, fremden Höfen Besuche abstatten zu dürfen, welches die inkorporierten Musiker besassen, musste ihre landfahrenden, nicht im Dienste eines Herrn oder einer Stadt stehenden Genossen anreizen, auch für sich die Vorteile, welche dasselbe bot, zu erringen, ohne sich in ein festes Dienstverhältnis zu begeben. Schon unter Eduard II. wurden die Bestimmungen des Verkehres der Minstrels an den Hofhaltungen genau geregelt [37] und gegen diejenigen, welche sich unberechtigter Weise für Hofmusiker ausgaben, scharfe Massregeln ergriffen. Das schwindelhafte, offenbar lohnende Geschäft blühte aber in der Folgezeit fröhlich weiter, so dass die Einsetzung einer Behörde zur Prüfung der Ansprüche der Minstrels nötig wurde. Die Bestimmungen gegen die „vagabundierenden“ Musiker mussten immer wieder erneuert werden [38], Beweis genug, dass sie nur von geringem Erfolge begleitet waren. Der Name gieng mehr und mehr auf die Instrumentisten über, schon unter Heinrich VIII. jedoch wurde es Sitte, die Instrumentalmusiker nach ihren Instrumenten zu benennen; doch blieb der Name „Minstrel“ gleichwol, auch für Sänger, bestehen.

Je mehr das Verständnis für die Bedeutung der Werke, welche im sechzehnten Jahrhundert entstanden waren, in den Kreisen des Volkes wuchs, um so mehr verloren die „Fahrenden“ an Achtung. Damit gieng freilich auch die Verachtung der Stoffe, welche sie besangen, Hand in Hand. So schreibt Puttenham [39] in seiner Kunst der englischen Poesie vom Jahre 1589: ihr Gegenstand sind meist Geschichten aus alter Zeit, so die Erzälung von Sir Topas, Bevis von Southampton, Guy von Warwick . . und ähnliche alte Romanzen oder historische Reimereien, die ausdrücklich für die Ergötzung des ge-

meinen Volkes, für Tavernen und Bierhäuser gemacht worden sind.

Ehe wir einen Blick auf die Instrumente des Mittelalters werfen, wollen wir, um damit die äussere Geschichte der Instrumentalmusik bis zum Beginne des sechzehnten Jahrhunderts zu Ende zu führen, noch über ihr Verhältnis zur Kirche in dieser Zeit einige Bemerkungen beifügen.

Dass ein eigentliches Musikleben am englischen Königshofe erst seit dem Regierungsantritte Heinrich's VIII. (1509—47) herrschte, wurde schon betont. In seinen Anfängen kann der König als der Typus des ritterlichen Humanisten gelten, und wie sehr auch im Laufe der Zeit seine schlechten und brutalen Eigenschaften in ihm die Oberhand gewinnen mochten, er und sein Hof blieben stets Anhänger der humanistischen Bestrebungen. Seine Prachtliebe und seine Fähigkeiten in der Musik lockten Fremde in grossen Schaaren an, Dionisio Memo verliess seinen Posten als Organist der Markuskirche in Venedig, um Heinrich's Hof kennen zu lernen, andere Italiener folgten; zuletzt kamen ganze Familien von Musikern nach England. Italien schickte hauptsächlich Violisten, Deutschland und Holland Bläser, Pfeifer und Trommler. Des Königs Verschwendungssucht kannte keine Grenzen; wie stark auch oft die Ebbe in seiner Kasse sein mochte, von Einschränkungen war nicht die Rede. Der römische Gottesdienst musste ihm zu einfach erscheinen, Heinrich vermisste hier die Musik, welche er sonst in jedem freien Augenblicke zu hören gewohnt war. So kam es, dass der Kirchendienst in England zur Konzertaufführung wurde, und dass die fromme Christenheit voller Entsetzen über die Gottlosigkeit der englischen Kirche die Hände zusammenschlug. Erasmus darf als der Chorführer der Opposition gelten; aber er übertrieb in seinen Anklagen und handelte insofern nicht ehrlich, als er nicht nur die Sache selbst, sondern auch die Musiker persönlich angriff, ihnen Dinge

vorwarf, welche zum Teil falsch, zum Teil wenigstens übertrieben waren, die Stelle aber, von welcher die ganze Änderung ausgegangen war, schonte [40].

Die Instrumentalmusik.

Unsere Kenntnis der mittelalterlichen Instrumente ist zur Zeit noch keine sehr umfassende, die wissenschaftliche Erforschung derselben noch wenig über die Anfänge vorgeschritten. Wenn wir auch die Namen der Instrumentenkörper wissen, zum Teil recht ausführliche Beschreibungen von ihnen haben, von einzelnen sogar die Stimmungen kennen, — wie die auf ihnen gespielten Stücke geklungen haben, wie sich die verschiedenen Instrumente verbanden, wissen wir nicht oder wenigstens nicht genügend. Wir kommen auf diesen Punkt nach Betrachtung der gebräuchlichen Instrumente zurück.

Der erste systematisch vorgehende Forscher auf dem Gebiete, Ed. de Coussemaker[1], hat den Nachfolgern in etwas wenigstens die Wege gewiesen: er betonte den grossen Einfluss, welchen der Orient durch die Kreuzzüge auf den Occident auch in Sachen der Musik gewonnen habe und teilte demzufolge seinen Essai sur les instruments de musique au moyen âge in zwei Teile, deren Grenze das zwölfte Jahrhundert bildete. Carl Engel[2] begann die Lehre von den Instrumenten, über die Gesichtspunkte des älteren Forschers aber noch hinausgehend, in derselben Richtung auszubauen; doch war ihm nicht beschieden, das ganze weite Gebiet in ähnlicher Weise, wie er es in Bezug auf die „Violin-Familie" getan hat, zu bearbeiten. Ihm schloss sich Hipkins[3] an. Neuerdings ist nun O. Fleischer[4] insofern gegen diesen und Engel aufgetreten, als er nachdrücklich davor warnte, dem Einflusse der Orientalen auf das Abendland zu grosses Gewicht beizulegen. Er gesteht „mit starkem Vorbehalt" zu, dass die Lauten, Guitarren und Bogeninstrumente orientalischen Ursprunges seien, wendet sich aber entschieden gegen die Ansicht, dass dasselbe auch von anderen Instrumenten zu sagen sei, so von dem

Dudelsack mit Melodiepfeife, welchem Instrumente andere noch Trompeten und Pauken beifügen. Was zunächst die zuletzt genannten Schlaginstrumente, welche im wesentlichen nur rhythmischen Zwecken dienen, anbetrifft, so muss man annehmen, dass sie in irgend einer ihrer anfänglichen Formen bei jedem Volke in dem Augenblicke entstanden, wo die Musik, der Sinn für rhythmische Bewegung, erwachte. Die den Rhythmus markierenden Instrumente sind zweifellos die ältesten; alle andern sind das Produkt späterer, weiter fortgeschrittener Erkenntnis. Die Erfindung der Urtypen aller gebräuchlichen Instrumente setzt keinen entwickelten spezifisch musikalischen Sinn voraus; etwas anderes ist es mit der Ausarbeitung dieser Grundformen, ihrer Ausbildung zur Erreichung eines besonderen künstlerischen Zweckes: diese vollzog sich analog der höheren oder geringeren Beanlagung der Völker für die Musik. Dass die Orientalen besonders die vorhin genannten lautenartigen und mit Bogen gespielten Instrumente gepflegt und demnach deren Bau gefördert und vervollkommnet haben, ist wahrscheinlich. Doch sind diese Instrumente nicht erst vom zwölften Jahrhundert ab im Abendlande erschienen; für die Bogeninstrumente ist dies zu beweisen, nicht so allerdings für die lautenähnlichen Tonkörper, deren besondere Form und Besaitung mit den ältesten mittelalterlichen Bogeninstrumenten nichts zu tun hat, da bei diesen von einem Hals nicht die Rede ist. Man nimmt an (Engel z. B. tut dies), dass der Bogen, welcher nach diesem Schriftsteller arabischen Ursprunges sein soll, dem Abendlande erst in Folge des Krieges Karls des Grossen mit den Mauren bekannt geworden sei. Wäre dem so, so wäre sicherlich auch irgend ein früherer Einfluss des arabischen Lautenbaues auf unsere Instrumente nachweisbar, denn es ist nicht einzusehen, warum nur die eine, nicht auch die andere Instrumentenart Eingang gefunden haben sollte. Muss man schon bei der Abschätzung des Einflusses der Kreuzzüge auf den Occident sehr behutsam zu Werke gehen, so ist aber,

wenn von der früheren Berührung christlicher und orientalischer Kultur die Rede ist, die Frage, ob das Abendland dieser irgend etwas zu verdanken habe, (leider) zu verneinen. Wer den Gegensatz, welcher sich zwischen Morgen- und Abendland, besonders seit der Schlacht von Tours, durch welche Karl Martell dem Eindringen der Orientalen in das Herz Europa's ein Ende machte, herausbildete, kennt; die wachsende Intoleranz Roms, der gesammten „Christenheit" gegen die Weisheit der Araber, die absolute Gegensätzlichkeit der Weltanschauungen, der religiösen Auffassungen erwägt; die höchste Duldsamkeit auf der einen Seite, welche jedes Bekenntnis, die Pflege jedes menschlichen Wissenszweiges durch jeden gestattet, die brutale Borniertheit, das armselige Culturleben der Christen (so stellt es sich wenigstens im Vergleiche mit der sich frei und unbeengt durch dogmatische Fragen entwickelnden maurischen Cultur dar), wer diese Tatsachen, die prinzipielle Abweisung jedes „heidnischen" Elementes durch die christliche Kirche ins Auge fasst, der wird unmöglich eine Vermischung beider Culturen in jener Zeit, und sei sie noch so gering, annehmen dürfen. Wenn diese Vermischung durch die Kreuzzüge stattfinden konnte, so sind die Gründe dafür einfach genug zu erkennen, sie liegen in dem völlig andern Ziel des Kampfes, in der Festsetzung christlicher Elemente im heidnischen Lande, in der vorgeschrittenen Bildung der Christen, in der Anpassung überkommener Lebensauffassung an die Fremde. Um aber auf unsern besonderen Zweck zurückzukommen: wenn wir von einer Beeinflussung der abendländischen Musik durch den Orient sprechen, so müssen wir uns hüten, dies in den weiten Grenzen zu tun, wie es meist geschieht. Wir mögen den Orientalen die Verbesserung einzelner Formen oder die Einleitung einer solchen zu verdanken haben, anzunehmen, jene Instrumente seien unsern Vorfahren völlig unbekannt gewesen, nötigt uns nichts; wir haben schon früher gesehen, wie sehr die technische Fertigkeit insbesondere der Deutschen auf

dem Gebiete des Instrumentenbaues schon im Mittelalter anerkannt wurde, und diese ist doch sicherlich das Resultat einer langen und sorgfältigen Beschäftigung mit dem Gebiete. Wenn uns die frühesten mittelalterlichen Musikschriftsteller im allgemeinen nichts über Instrumente mitteilen, welche wir als die in Frage stehenden oder deren Vorläufer betrachten können, so lässt sich daraus nichts gegen das gesagte herleiten, da der Instrumente überhaupt meist nur nebenbei Erwähnung geschieht, andrerseits aber die Angaben nur selten den Eindruck eigener Beobachtung der Betreffenden machen: so schildert Bertholomeus de Glanvilla die Instrumente der Musik und nennt bei jedem seinem Gewährsmann — Isidorus von Sevilla. Dass in den Kapellen der Grossen einzelne Instrumentisten angeführt werden, deren Tätigkeit durch ein nach dem arabischen Namen ihrer Instrumente gebildetes Wort bezeichnet wird, kann weder auffallen noch gegen das Angeführte verwendet werden. Gerade aus dem Umstand, dass einzelne dieser Bezeichnungen auf Instrumente zurückgehen, welche unzweifelhaft schon längst in Gebrauch waren, ergiebt sich die Notwendigkeit, der Erscheinung keine tiefere Bedeutung beizulegen: die Namen wurden gebildet in der Erinnerung an die Fahrten, welche der „Erlösung" des heiligen Grabes galten, sie wurden als ein Curiosum bewahrt, bis die Zeit die Erinnerung an ihren Ursprung und damit sie selbst auslöschte.

Es ist zuweilen sehr schwer, oft ganz unmöglich, die Instrumente, welche mittelalterliche und spätere Schriftsteller oder Dichter nur mit ihrem Namen angeben, zu bestimmen; denn einmal wechselte die Bezeichnung eines Tonkörpers sofort, wenn an diesem auch nur eine geringfügige Änderung vorgenommen wurde. Dann stehen aber die Namen überhaupt nicht ein für allemal fest: so wird ein Bogeninstrument einmal mit „lyra" bezeichnet, so bedeutet Chorus eine Abart der Cithara oder auch ein Windinstrument, so gebraucht, um damit die Beispiele abzuschliessen, Junius[5] in seinem „Nomenclator" das Wort

Cithara für Laute und Harfe. Es kann sich bei der folgenden Angabe der Instrumente nur um wenig mehr als eine blosse Aufzälung handeln; dieselben genau zu beschreiben, ohne Abbildungen zu Hilfe zu nehmen, ist unmöglich.

Wir beginnen mit einer Übersicht [6] der Saiteninstrumente. Die Lyra, das bei Ägyptern, Griechen und andern östlichen Völkern beliebte Instrument, welches mit einem Plektrum oder den Fingern gespielt wurde, blieb in der antiken Form, welche jedoch ebenso wie die Saitenzal geringen Modifikationen unterlag, bis in das fünfzehnte Jahrhundert bestehen. In die gleiche Klasse gehört das Psalterium, welches als viereckiger Holzkasten mit zehn Saiten bespannt, als dreieckiges Instrument (Isidorus nennt es „canticum") oder in Bogenform (Nabulum genannt) erscheint. Vom dreizehnten Jahrhundert ab änderte sich die Form. Zu der Psalterium-Art muss auch die Citole gerechnet werden, ein Instrument, welches nach englischen und französischen Quellen auch bei Damen beliebt war. Auf das Psalterium geht das Clavicembalo (engl. Virginal) zurück [7], welches für jeden Ton eine besondere Saite hatte. Die Saiten wurden nicht angeschlagen, wie beim Clavichord, sondern mit Federkielen u. a. gerissen. Schon zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts bestanden neben diesen beiden noch zwei weitere Arten besaiteter Klavierinstrumente, das dulcemelos und ein von Guillaume de Machault Eschaqueil d'Angleterre genanntes, womit wol die Herkunft des Instrumentes bezeichnet werden soll. Über die Verbreitung dieses zuletzt genannten Tonkörpers in England haben sich leider bis jetzt keine Nachrichten eruieren lassen; gelänge dies, so würde die Tatsache, dass im sechzehnten Jahrhundert, als in andern Ländern die Klaviermusik noch nahezu vollständig als schwacher Abglanz der Orgelmusik erschien, englische Componisten eine bereits ganz klaviermässige Technik und besondere Formen für das Virginal zu ersinnen begannen, in ein neues, bedeutsames Licht ge-

rückt werden. In den bisher bekannt gewordenen Dokumenten ist bis auf die Zeit Heinrich's VII. von Virginalen oder Instrumenten, welche man als deren direkte Vorläufer bezeichnen könnte, nicht die Rede. — Ein Instrument, welches wesentlich wissenschaftlichen Zwecken diente, war das Monochord; es bestand aus einem hölzernen Kästchen, über das eine Saite, welche beliebig verlängert oder verkürzt werden konnte und auf diese Weise praktische Intervallbestimmungen ermöglichte, gespannt war. Von ihm unterschied sich das mehrsaitige Monochord (Helicon), das wir als die Grundlage des Clavichordes anzusehen haben. — Auch die Form der Cythara stand nicht fest; in dem ersten christlichen Jahrhundert wurden unter diesem Namen eine ganze Reihe von Saiteninstrumenten begriffen, und so sagt auch noch der Übersetzer des Traktates des Bertholomeus: came forthe manye maner instrumentes therof, and had that name cithara, as the harpe and Sawtry and other suche. And some ben foure cornerd, and some thre cornerd . . . Eine in Coussemaker's Arbeit abgebildete Cythara des neunten Jahrhunderts (aus einem Boulogner Msct.) hat in der Form Ähnlichkeit mit dem zweisaiten, doppelchörigen Chorus, welcher nach Gerson mit Stöcken zum Tönen gebracht wurde. Gebräuchlicher ist die dreisaitige Form der Cythara gewesen, welche auch bei der Harfe vorherrscht. Ein mit dem Plektrum gespieltes Saiteninstrument von gehöltem, länglich-rundem Körper war die Rotta, welche von Deutschland nach England gebracht worden sein mag. Nicht zu verwechseln mit ihr ist das Nationalinstrument der Wälser, Crwth, welches ursprünglich auch wol mit dem Plektrum gespielt worden ist. Seit dem dreizehnten Jahrhundert werden noch die Lauten und Guitarren genannt, Instrumente, deren Körper eine Fortsetzung durch den Hals gefunden hat. Dem Typus der Laute, aus welcher in nachmittelalterlicher Zeit Theorbe und Archilaute entstanden, gehört die Mandore an. Zum Guitarrentypus zält die Cythara; allenfalls kann

man dahin auch die Pandore, ein Instrument mit kreisrundem Körper rechnen.

Wann die Bogeninstrumente zuerst aufgekommen sind, wissen wir nicht; auf jeden Fall ist die Erkenntnis, dass sich gespannte Saiten durch Friktion in Schwingung versetzen lassen, den Menschen erst später geworden, als das Einsehen der Möglichkeit, Töne durch Zwängen der Saiten zu erzielen. Ebensowenig lässt sich mit Bestimmtheit angeben, wann und bei welchem Volke zuerst an Stelle der primitiven Form (Federn, welche bei Naturvölkern noch in Gebrauch sind) die ausgebildete Bogenform, wie wir sie kennen, getreten ist. Zu den frühesten in Europa gebrauchten Bogeninstrumenten ist der Crowd zu rechnen, welcher, wenn die Form des Crwth, welche uns erst aus einer Abbildung des siebzehnten Jahrhunderts vorliegt, in den früheren Jahrhunderten die nämliche war, aus dieser entstanden sein mag. Der Crwth zeigt keine seitlichen Einschnitte am Corpus, die Saiten liegen in derselben Ebene: so war ein Spiel mit dem Bogen auf diesem unmöglich, wenn man nicht annehmen will, die auf ihm erzielte Musik habe aus lauter Akkorden bestanden. Der Crowd, dessen Form Engel nach einer Sculptur am Chore der Cathedrale zu Worcester (aus dem dreizehnten Jahrhundert) mitteilt, erfüllt die Bedingungen, unter welchen der Bogen eine einzelne Saite erreichen kann, wenigstens teilweise, insofern das Instrument die seitlichen Einbuchtungen aufweist. Nach Engel ist dem Abendlande der Gebrauch des Bogens durch die Rebec übermittelt worden, welche sich nach einem deutschen Manuscripte des zehnten Jahrhunderts als ein nahezu dreiseitig zu nennendes unten abgerundetes Instrument mit drei Saiten ohne Steg und Hals darstellt. Es liegt näher, an die bei Gerbert „lyra" genannte einsaitige Geige als an das erste bekannte Bogeninstrument zu denken. Die Form der gîge findet sich in einem angelsächsischen Codex des zehnten oder elften Jahrhunderts (fithele); dies Instrument hat vier Saiten, aber keinen

Steg. Wir können auf diesen letzteren Umstand umsoweniger Gewicht legen, als die alten Zeichner schwerlich überall wissenschaftliche Genauigkeit bei ihren bildlichen Darstellungen erstrebten [8]; diese bei mittelalterlichen Sculpturen suchen zu wollen, erscheint vollends gewagt. Die Rebec setzte sich als Begleitinstrument der Stimme erst allmälig in Gunst, im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert war sie als Tanzinstrument sehr beliebt. Zu den Bogeninstrumenten ist auch die Vielle zu rechnen, welche nach Hieron. de Moravia, welcher ihre Stimmungen giebt, in drei verschiedenen Arten vorkam. Wie Coussemaker gezeigt hat, ist neben dem Namen viele auch viole für dasselbe Instrument gebräuchlich gewesen. Im dreizehnten und dem folgenden Jahrhundert stand die Vielle bei den Jongleurs und Minstrels sehr in Ansehen; sie begleiteten auf ihr neben leichteren Poesieen, auch die Mansons de gestes. Im fünfzehnten Jahrhundert soll sich die Bezeichung viol mehr und mehr für das fünfsaitige Bogeninstrument Geltung verschafft haben, während der Name „viele" von da ab zur Bezeichnung des Organistrum's (Chifony, hurdy-gurdy, Bettlerleier) verwendet wurde. Die Saiten dieses zu Zeiten überaus in Gunst stehenden Instrumentes wurden durch ein Rad in Schwingung versetzt; so wurden zum Spiele des Organistrum (meistens) zwei Personen benötigt.

Es erscheint an dieser Stelle unnötig, der verschiedenen Windinstrumente eingehender zu gedenken; ihre Ausbildung, welche sie zur Lösung grösserer künstlerischer Aufgaben befähigte, vollzog sich erst vom sechzehnten Jahrhundert ab. Man findet grade, gekrümmte und gewundene [9] Hörner, Posaunen, einfache und doppelte Flöten, die Syrinx, Schalmeien, Recorders [10] (eine Art grade Flöte, welche in England im fünfzehnten Jahrhundert entstanden zu sein scheint; das noch im siebzehnten Jahrhundert beliebte Instrument ähnelt der deutschen Blochflöte), verschiedene Arten des Chorus (ein in Manuskripten des neunten Jahrhunderts nicht selten genanntes

und abgebildetes Instrument: das gerade auslaufende Ansatzrohr mündet in einen weiten Holraum, welcher in einem, zwei oder drei Schallröhren endigt; in Coussemakers Abhandlung findet sich ein Chorus mit sechs Löchern abgebildet, welche durch die linke Hand des Bläsers regiert werden.) Wann Instrumente von derselben Art aber von verschiedener Höhe zuerst neben einander angewendet wurden, lässt sich nicht genau angeben. In den Privy Purse Expenses Heinrichs VIII. findet sich unter dem vierten November des Jahres 1530 die Angabe: paied to Phillip of the pryvat chambre for 2 sagbuts, 2 Tenor shalmes and two trebull (Discant) shalmes . . 10 £. 10 s.

Daneben bestanden mannigfache Percussionsinstrumente: Glocken, welche an eisernen Stäben oder an Pfeifen und Trommeln befestigt waren, Triangel u. s. w. Einzelne derselben weisen eine überaus phantastische Form auf und müssen gespielt einen greulichen Lärm gemacht haben wie das Bombulum [11], welches im elften Jahrhundert jedoch schon verschwunden gewesen zu sein scheint.

Zu welcher Art „Orchestern“ setzten sich nun diese verschiedenen Instrumente zusammen? Die Frage lässt sich einigermassen erschöpfend leider nicht beantworten, da einmal eingehende Äusserungen der Schriftsteller darüber nicht vorliegen, dann aber auch die Zal der bildlichen Darstellungen [12] von Gelagen, Festen, Umzügen u. s. w., bei welchen Musik gemacht wurde, eine geringe ist, und ausserdem bei diesen letzteren immer noch die Frage aufgeworfen werden muss, ob derartige Darstellungen ein historisch-treues Bild ergeben? Das Mosaik von Nennig [13], welches aus dem zweiten Jahrhundert unsrer Zeitrechnung stammt, zeigt auf dem letzten Medaillon ein Ensemble von Wasserorgel und Buccina. In dem oben mitgeteilten Dokument aus der Zeit Eduards I. finden wir in der Kirche zu Canterbury drei Simphonisten, einen Citharisten und einen Vielle-Spieler (vielleicht mit der Orgel gleichzeitig) Musik machend. Bedeutet simphonista

in diesem Falle einen Trommler, so mag der Effekt der Musik ein besonders erbaulicher gewesen sein. Dem fünfzehnten Jahrhundert mag eine Notiz angehören, derzufolge in Canterbury die Orgel durch Posaunen und Cornets (ein hölzernes Blasinstrument) begleitet wurde. Wenn Spieler verschiedener Instrumente als im Dienste eines Hofes stehend genannt werden, so dürfen wir nicht ohne weiteres daraus entnehmen, dass diese Leute alle gleichzeitig Musik machten: unter den Musikern des dritten Eduards würde der einzige Fidler gegenüber den fünf Trompetern keine beneidenswerte Rolle gespielt haben. Die Verbindung von Pfeife und Trommel war sehr beliebt; so sagt Bertholomeus vom Timpanum: (it) maketh the better melody (!) if there be a pype therwith. Oft wurden beide Instrumente von einer Person (wie auch noch jetzt von herumziehenden Musikanten) gespielt: so auf der Darstellung eines aus dem Besitze Karls des Kühnen stammenden Teppiches; die beiden anderen dort abgebildeten Musiker spielen Laute und Harfe. Chaucer stellt als Tanzinstrumente Harfen, Lauten und Gitternen zusammen [14]. Auch die Instrumentenzusammenstellungen im sechzehnten Jahrhundert berühren uns noch fremdartig genug, wenn auch das Orchester von Violinen, Pfeifen und Trommeln aus dem Jahre 1558, von dem uns Jacquot Mitteilung gemacht hat, nicht als typisch zu betrachten sein dürfte. Die ausführlichen Beschreibungen, welche Hall und Holinshede in ihren Chroniken von den Festen am englischen Königshofe, bei Einzügen von Fürsten in die Städte des Reiches u. s. w. geben, übergehen zwar die Musik nicht: aus den Angaben aber lässt sich nichts entnehmen, das auf ein festes Prinzip der Bildung grösserer Instrumentalkörper schliessen liesse.

Auch welcher Art die Instrumentalmusik im Mittelalter und weiter bis in die Neuzeit hinein war, lässt sich schwer sagen; zum wenigsten genügt dasjenige, was wir positiv sicheres darüber wissen, nicht, uns eine genaue Vorstellung zu formen. Und dies ist im Grunde

genommen nur das folgende: die Instrumentalmusik nahm vom elften Jahrhundert ab (vielleicht auch schon früher) gewisse Formen auf, wie sie im Laufe der Zeit innerhalb der Gesangsmusik entstanden; aber sie band sich nicht an die Regeln der Theoretiker, zersetzte den Charakter der kirchlichen Tonreihen und wirkte zerstörend auf die rein kirchliche Kunst zurück.

Wir müssen noch mit einem Worte auf diese Bedeutung der Instrumentalmusik zurückkommen. Es ist früher von der Einwirkung der musica ficta [15] auf den Gesangssatz die Rede gewesen. Die musica ficta wird definiert als „nichts anderes, als das Setzen eines Ganztones für einen Halbton und umgekehrt.“ Sie hiess darum bei den Theoretikern falsche oder ungebräuchliche Musik, weil die in ihr zur Anwendung kommenden Accidentalien den kirchlichen Tonreihen ursprünglich völlig fremd waren und auch später noch, als deren Reinheit schon bedenklich Einbusse erlitten hatte, in dem gregorianischen Chorale, der Kirchenmusik überhaupt zum Teil nicht geschrieben wurden (das Subsemitonium modi), ferner aber, weil sie als ein ganzes durchaus, wenn auch nur theoretisch, eine Ausnahmeerscheinung bildeten. So erklärt der Anonymus II.: die falsche Musik wird diejenige genannt, in welcher B molle und ♮ quadrum an ungebräuchlicher Stelle gesetzt werden. Das heisst also: es kann die Alterierung jedes Tones erfolgen, und zwar, wie uns derselbe Schriftsteller belehrt, aus zwei Gründen: aus Notwendigkeit, um den Tritonus zu vermeiden, und um der Schönheit des Tonsatzes willen. Den letzteren Punkt erörtert Prosdocimus de Beldomandis [16] ausführlich: die beiden Zeichen, sagt er über die Accidentalien, können zu Oktaven, Quinten und ähnlichen Intervallen treten, um sie zu vergrössern, zu verkleinern, oder sie zu guten Consonanzen zu machen, weil solche Zusammenklänge im Contrapunkt stets wolklingend sein müssen; auch zu imperfekten Consonanzen sind die Zeichen zu setzen, also zu Terz, Sext u. s. w., denn solche Tonverbindungen müssen im Contrapunkte teilweise gross, teil-

weise klein sein. „Und wenn du diese Verschiedenheit begreifen willst, wann nämlich die Intervalle gross, wann sie klein sein müssen, so musst du darauf acht geben, wohin du unmittelbar von einer solchen imperfecten Consonanz gelangst. Du musst also zusehen, ob die Stelle (das Intervall), von welcher du ausgehst, weiter von dem Orte, dem du zustrebst, entfernt ist, wenn du die imperfecte Consonanz vergrösserst oder verkleinerst, da du immer jene Consonanz wählen musst, welche von dem zu erreichenden Intervalle weniger weit absteht . . . Der Grund dafür ist aber kein anderer, als die entstehende schönere Harmonie. Dass aber eine solche entsteht, kommt daher, dass die unvollkommene sich in eine vollkommene Consonanz aufzulösen strebt, was nicht anders geschehen kann, als dadurch, dass die erstere sich räumlich möglichst der letzteren nähert.“ In dem Beispiele, welches Prosdocismus dieser Auseinandersetzung folgen lässt, macht er von den Versetzungszeichen den weitesten Gebrauch.

Musica ficta und Instrumentalmusik standen in innigster Verbindung [17]. War anfänglich auch die Verwendung von Halbtönen beim Gesange noch selten (in der kirchlichen Kunst), für die Instrumentalmusik galten ähnliche beengende Schranken nicht; Joh. de Muris verlangte für die Orgel die Teilung der Ganztöne, am Ende des vierzehnten Jahrhunderts finden wir alle gebräuchlichen Klavierinstrumente in chromatische Oktaven geteilt. Dass die Instrumentalmusik die modernen Tonarten begünstigte, haben wir früher gesehen. Der Instrumentaltechnik verdanken wir ferner die grössere rhythmische Beweglichkeit, welche seit dem Auftreten des Discantus auch in der Vokalmusik allmälig an Boden gewann; der Anonymus IV sagt ausdrücklich: wir setzen nicht vier Noten für eine Breve in einem für eine menschliche Stimme verfertigten Gesang; in Instrumentalsätzen geschieht dies jedoch öfters und mit gutem Erfolge.

Es ist eine oft ausgesprochene Behauptung, dass die Instrumentaltechnik, d. h. diejenige der Vereinigung meh-

rerer Instrumente zu einem ganzen [18], bis weit ins siebzehnte Jahrhundert hinein völlig von derjenigen der Vokalmusik abhängig gewesen ist. Für die Kunstmusik ist diese Behauptung insofern von Richtigkeit, als besondere Stimmhefte für die Instrumentisten nicht angefertigt wurden. In der praktischen Ausführung der Sätze bestand jedoch ein gewaltiger Unterschied zwischen der vokalen und der instrumentalen Wiedergabe einer Composition, da den Spielern die Anbringung von ausschmückenden Verzierungen als eine altbekannte Sache überlassen war. Daneben bestand aber die Vulgärmusik, unter welcher wir uns in erster Linie wol Tanzstücke zu denken haben, eine Instrumentalmusik, welche, wenn sie auch anfänglich gleichfalls von dem Gesange vollständig abhängig gewesen sein wird, doch zuerst darnach gestrebt zu haben scheint, diese Fesseln zu lockern [19].

Die Tätigkeit der englischen Instrumentisten blieb nicht auf ihr Vaterland beschränkt; ihre Kunstfertigkeit wurde vielfach auch auf dem Continente anerkannt, sie erschienen in Holland, Frankreich, Deutschland und auch in andern Ländern. Für Deutschland insbesondere gewannen sie dadurch eine hervorragende Bedeutung, dass sie als Vorläufer der englischen Comödianten und mit diesen erschienen. Die ersten Berufsschauspieler giengen aus ihren Kreisen und den Sängern der kirchlichen und höfischen Kapellen hervor; sie zeigten sich im Süden und im Norden Deutschlands [20], und konnte ihre Musik auch keinen Einfluss auf die deutsche Kunst gewinnen, so kamen doch die Werke englischer Dramatiker, welche sie aufführten, der deutschen Literatur zu gute.

ANMERKUNGEN UND ZUSÄTZE.

I. Kapitel.

Zum ganzen Abschnitt.

Zur Darstellung der politischen und kulturellen Verhältnisse vgl. das ausgezeichnete Buch von J. Rich. Green: Gesch. d. engl. Volkes. Übers. von Kirchner. Berlin, Cronbach 1889, eine Arbeit, deren Lektüre die gröste Bewunderung vor dem grossartigen Wissen und der bedeutenden Kunst des Verfassers weckt: es ist eine wirkliche Volksgeschichte; mit höchster Klarheit werden die viel verschlungenen Fäden der allg. polit. und sozialen Gesch. des Landes verfolgt. Freilich erfährt die Blütezeit engl. Musik darin keinerlei Berücksichtigung, was nach den eindringlichen Hinweisungen Burney's und Hawkins' auf dieselbe merkwürdig genug ist. Über die Verhältnisse des Mönchstums lese man Reinh. Paulis meisterhaft gezeichneten „Bilder aus Alt-England. Gotha, Perthes. 1860. Zu den literarischen Angaben vgl. das Werk von Ten Brink: Gesch. der engl. Litt. Strassburg, Trübner. I 1877. II (1) 1889. Das vortreffliche Werk hat leider durch den jähen Tod des Verfassers einen vorzeitigen Abschluss gefunden.

---

[1] Vgl. Kap. III. Über die Instrumente der Angelsachsen vgl. Félis: histoire générale, Chappell: Popular Music u. a. bekannte Werke. Das später noch zu erwähnende Buch von Wackerbarth ist zum grossen Teil antiquiert.

Aus Cotton MSS. Tiber Vius C. VI ist vieles von Strutt in seinem Werke Angleterre ançienne . . Paris 1789 (ich kenne nur die französ. Übersetzung) benutzt worden. Aus Strutt, dessen fleissige und zum Teil sehr wertvolle Werke eine Neuausgabe verdienten, ist manches in Coussemaker's Abhandlung in den Annales Archéologiques übergegangen. (Essai sur les instruments . . . A. A. Tom III ff. Paris 1854 . .)

Erwähnt sei noch das unter den Harleian MSS. (Nr. 603) bewahrte Psalterium latinum, welches eine Reihe von Abbildungen enthält. Das Msct. stammt allerdings erst aus dem XI. J., kann somit für die eigentl. angels. Periode kaum in Betracht kommen. Die Zeichnungen

sind mangelhaft, soviel man erkennen kann, wechselt die Saitenzahl der Harfen zwischen den äussersten Grenzen 4 und 11.

Was die Frage einer eventuellen angelsächsischen Notation angeht, so möchte ich nur auf folgendes aufmerksam machen. Schubiger („Sängerschule") erwähnt ein Gedicht Aldhelm's und giebt in den Dokumenten ein leider nur geringes Bruchstück desselben mit der Neumennotierung, welche ihrerseits noch sehr wenig ausgebildet ist. Das erste dort gebrauchte Tonzeichen, ein Punkt links neben der Virga, steht über einem einsilbigen Worte. Das gleiche Zeichen wird in der irischen Vokalinstrumentation gebraucht, und zwar bezeichnet der über dem Acutus stehende Punkt eine höhere Intonation als der alleinstehende Acutus. Irgend etwas Sicheres lässt sich natürlich aus dem kleinen Fragmente nicht herauslesen. Über die Frage der Tonalität geht Fétis unter Berufung auf Rimbault allzu eilig hinweg. Die angeführten Christm. Carols aus einem Msct. des 15. Jahrhunderts können doch unmöglich genügen, um darzutun, dass die angels. Tonalität mit der welschen oder der irischen nichts zu tun gehabt habe. Bei dieser Gelegenheit mag auch erwähnt sein, dass die irische Instrumentalnotierung und die Dasiannotation einige Ähnlichkeit zeigen, ohne im übrigen selbstverständlich — die erstere besteht aus sieben Zeichen, welche in der höheren Oktave einen über ihnen stehenden horizontalen Strich, bei den beiden höchsten Noten einen Punkt bekommen — etwas anderes mit einander gemein zu haben, als ihren Ursprung.

[2] F. X. Haberl: die römische Schola cantorum. V. f. M. 1888.

[3] Siehe Beda's hist. eccles. gent. Angl. I pag. 52 (ed. J. Stevenson. London 1841).

[4] Annales de Dunstaplia ed. H. R. Luard. London 1866. „Anno DCXXIII Honorius Papa, qui scripsit Cantuariensi archiepiscopo in haec verba: Auctoritate beati Petri praecipimus, ut in Dorobernia civitate semper in posterum metropolitana sedes totius Britanniae habeatur, omnesque provinciae regni Anglorum praefatae sedi subiciantur."

[5] Platina: de vita Pontificum. S. auch Mathaeus Parisiensis: Chronica majora ed. H. R. Luard. London 1872—1883.

[6] Vita S. Benedicti. [Opera Histor.] recens. Jos. Stevenson. London 1841. Ausführlich spricht Beda sodann im 18. Kap. des IV. Buches seiner Histor. Eccles. über Johannes. Man vgl. mit dieser Stelle den Balaeus: de script. Angl. (zit. M. f. M. XX 49 f.) und die kurze Biographie des Johannes aus dem Auctarium des 1526 † Priors von Laach, Joh. Butzbach, zu dem Werke des Trithemius: de script. eccles. Man sieht sofort, dass Beda für beide die einzige Quelle war.

[7] Da keine Dokumente vorliegen, musste die im Texte gegebene umständliche Führung des Indicienbeweises erfolgen.

Wir fügen hier gleich einige Bemerkungen über das weiter unten im Texte erwähnte älteste Denkmal mehrstimmigen Gesanges bei, das durch die Plainsong . . Society (s. Anm. 17) veröffentlicht wurde. Die Tonalität

desselben ist im höchsten Masse bemerkenswert. Der Umfang der oberen Stimme reicht vom unteren C der kleinen Oktave bis zum eingestrichenen f; die Unterstimme bewegt sich in den Grenzen der kleinen Oktave. Die zur Anwendung kommende Tonreihe ist diese:



Wir teilen die Reihe auf Grund der in dem Stücke gebrauchten Intervalle und des durch sie bedingten tonalen Charakters zunächst von C—A, sodann von F—f: Die Intervalle der ersten Reihe ergeben als Gesamtbild Moll, diejenigen des zweiten Abschnittes Dur; der Leitton fehlt aber. Irgend welche scharf ausgeprägte Eigentümlichkeit dieser Reihen, welche auf Tonleitern, die in Irland im Gebrauche waren, schliessen liesse, zeigt sich nicht; wohl aber ist der Teil der Reihe von F—f mit der zweiten der von Fétis als schottisch mitgeteilten Reihen [in die Oberquarte transponirt] identisch, deren Charakteristikum klares Dur und der $1^1/_2$ Tonschritt in der Höhe ist. (V. Fétis hist. gen.) Teilt man nun aber die Reihe, wie oben durch die obere Klammer angezeigt, d. h. betrachtet man den Umfang der unteren Melodie, so erhalten wir eine Reihe, welche mit der irischen A—a-Reihe korrespondiert. Allerdings ist das b nicht sicher; müssen wir dafür h setzen, so haben wir unser C-Dur. Wie dem auch sei, sicher ist, dass die Tonalität nichts mit derjenigen der Kirchentöne zu thun hat. Ob aber beide Melodieen in der Gestalt, wie sie uns vorliegen, schon vor ihrer Zusammenfügung vorhanden waren, ob und in welcher Weise sie für diesen Zweck alteriert worden sind, ob eine derselben und welche von beiden die ältere ist, lässt sich schwer sagen. Betrachtet man die eine Stimme als den der zweiten hinzugefügtenKontrapunkt, so möchte ich im Gegensatze zu Fleischer (V. f. M. 1890 pag. 429) doch die untere Stimme wegen ihres geringeren melodischen Umfanges und der grösseren Schwerfälligkeit ihrer Struktur für die ältere halten. Aber selbst wenn beide Stimmen, was ja auch nicht ausgeschlossen ist, gleichzeitig entstanden, so dass also keine der Melodieen vor ihrer Nieder-schrift (X. Jahrh.) im Munde des Volkes lebten, auf jeden Fall sehen wir an dem ganzen Stücke, in wie hohem Masse die Kirchenmusik damals noch von der Volkskunst beeinflusst war. Besonders auffallend ist das zweistimmige Sätzchen auch noch durch die häufige Anwendung der Terz, welche erst nach Guidos Zeit temporär völlig verbannt wurde, aber im Fauxbourdon und Gimel der Engländer weiter lebte, und die auffällig häufige Verwendung der Quarte, welche in Frankreich und England zeitweise, aber erst nach dem Auftreten des Phil. von Vitry als konsonierendes Intervall in Ungnade fiel.

[8] Beda's Kenntnisse in der Musik sind mannigfach beglaubigt. Zu der Darstellung im Texte vgl. besonders die Einleitung in seine früher angeführte engl. Kirchengeschichte. Die Darstellung von Beda's Todes-

stunde durch einen seiner Schüler ist ein literarisches Kunstwerk. S. auch Wackerbarth: Music and the Anglo-Saxons. London 1837.

Dass die beiden Bücher „Venerabilis B. de musica" mit dem „Lehrer Englands" nichts zu tun haben, hat schon Burney nachgewiesen. Vgl. dazu auch Coussemaker's hist. de l'harmonie und Gerbert: scriptores, Einleitung. Man findet sie abgedruckt unter „Dubia et Spuria" in Patrologiae cursus compl. . . accurante J. P. Migne. Tom 90. Paris 1850.

9 Über ihn s. S. Aldhelmi . . opera . . ed. J. A. Giles. Oxonii 1844. Guilelmus Malmesb. de pontificatibus: Populum eo tempore semibarbarum, parum divinis sermonibus intentum, statim, cantatis missis, domos cursitare solitum. Ideo sanctum virum, super pontem qui rura et urbem continuat, abeuntibus se opposuisse obicem, quasi artem cantitandi professum. Eo plus quam semel facto, plebis favorem et concursum emeritum. Hoc commento sensim inter ludicra verbis Scripturarum insertis, cives ad sanctitatem reduxisse; qui si severe et cum excommunicatione agendum putasset, profecto profecisset nihil. Der Mönch Faricius, welcher im 12. J. Aldhelm's Leben beschrieb, sagt von ihm: Musicae autem artis omnia instrumenta quae fidibus vel vistulis aut aliis farietatibus melodiae fieri possunt, et memoria tenuit et in cotidiano usui habuit.

10 Zu diesem und dem früher gen. engl. Konzile vgl. Mansi: Sacror. conciliorum nova . . collectio. Florentiae 1765. Ausführl. handelt der unlängst verstorbene Bischof Hefele in seiner vortrefflichen Konziliengeschichte, Freiburg i. Br. 3. Band 1858 über die zu Cloveshoe getroffenen Entscheidungen.

11 Ich sehe in der Tat nicht, was der Satz „nach der Weise unserer Vorfahren" etc. sonst bedeuten könnte. Um geringfügige Äusserlichkeiten kann es sich nicht gehandelt haben: diese besonders festzustellen, wäre ganz und gar keine Veranlassung gewesen. In Frage kommen kann also nur eine Art des Gottesdienstes, wie sie vor der Suprematie der Römer in Gebrauch war, d. h. ein Gottesdienst mit Melodieen, wie sie von den irischen Mönchen in England eingeführt waren. In Zusammenhang mit der geringen Beliebtheit, deren sich der römische Gesang erfreute, mit der Vorliebe für nationale Gesänge, bringe ich auch die Meldung, dass König Offa (vielleicht i. J. 707, wie wenigstens die Annales de Waverleia ed. Luard melden) nach Rom kam, „ibi . . Anglicam scholam, quae usque hodie celebris ibidem habetur, statuens."

Zwei Dinge mögen hier noch angeführt sein, welche die Ohnmacht der Konzilienbeschlüsse gegenüber der englischen Geistlichkeit und ihrer Anhänglichkeit an die heimischen Sitten dartun. Die Anteilnahme der Geistlichen an allen möglichen Lustbarkeiten dieser Welt kennt jedermann aus Chaucer's Zug für Zug lebenswahren Gestalten; ihre Freude an Gesang und Saitenspiel, auch wenn diese nicht innerhalb der Grenzen dessen, was die strenge kirchliche Lehre erlaubte, blieben, beglaubigt

am hübschesten eine, wenn mir recht ist, von Strutt zuerst mitgeteilte und ihm mehrfach nacherzälte Anekdote. Ärmlich gekleidete Männer begehren nachts Einlass in einem Kloster. Der Pförtner hält sie für fahrende Musikanten und ruft die Brüder zusammen: Minstrels seien gekommen! Darob grosser Jubel unter den Klosterleuten, welche sich einen königlichen Genuss versprechen. Die Enttäuschung war denn freilich nicht gering: die vermeintlichen Fahrenden waren Bettelmönche, von den ersten, welche nach England gekommen waren, um die zuchtlos gewordenen Benediktiner und ihren das Volk verderbenden Einfluss zu bekämpfen. Auch die Bettelmönche erlagen übrigens irdischen Anfechtungen, nachdem sie eine Reihe allerdings heroischer und guter Taten vollbracht hatten.

[12] Man vgl. zur Gesch. der Orgel in England: The Organ . . . by J. Hopkins. Prec. by an . . history of the organ . . by Edw. F. Rimbault. 3[d] ed. London 1877. Die Abhandlung R.'s ist wertvoll durch das gesammelte Material. Die ersten Abschnitte sind die am wenigsten gelungenen, da die neuere Forschung nur geringe Berücksichtigung erfahren hat. Die Abbildung einer engl. Orgel aus dem Psalter Edwin's ist mehrfach wiedergegeben.

[13] The Lives of the Popes . . by Sir P. Rycault. 2[nd] ed. London 1688. R. übersetzt Pl.[s] Satz: Vitalianus . . . cantum ordinavit, adhibitis ad consonantiam, ut quidam volunt, organis durch „Vitalianus regulated singing in the Church, introducing Organs to be used with the Vocal Musik.“ Dieselbe Übersetzung giebt auch Wackerbarth.

[14] Die Sache hat allerdings ihre Schwierigkeit: Aldhelm starb schon 709, Pipin, unter welchem nach Eginhard's Bericht die erste Orgel nach dem Frankenlande gekommen sein soll, bestieg erst lange nach seinem Tode den Thron. Immerhin mag E.'s Angabe auf einem Irrtum beruhen. Dass die erste Orgel von Spanien aus nach England gekommen sei, ist kaum anzunehmen. Über andere, die Musikgeschichte Englands berührende, völlig ungelöste und zur Zeit unlösbare Fragen (Alcuin's Kenntnis der authentischen und plagalen Tonreihen) vgl. V. f. M. 1893 pag. 187. Fétis spricht in der Biogr. Univ. von einem Msct.: de diversis monochordis . . . ex quibus diversa formantur instrumenta musicae . . auf der Univers.-Bibliothek zu Gent, worin die Erfindung der 4saitigen Viole einem Albinus zugeschrieben wird. Chappell a. a. O. denkt dabei an Alcuin, fügt jedoch den Namen eines Albuin, Abtes von Canterbury bei, welcher 732 starb. Beda nennt diesen „vir per omnia doctissimus“. Ich weiss nicht, um welches Instrument es sich hier handelt. Die Vielle ist im Mittelalter ein Bogeninstrument gewesen, der Name wird auch violle geschrieben. Aber dies Instrument ist vor dem 12. Jahrhundert kaum in Gebrauch gewesen. Später erst wurde vielle für idenisch mit organistrum gebraucht. Vgl. C. Engel: Researches into the early history of the Violin Family. London 1883. S. auch H. Riemann: Stndien zur Gesch. der Notenschrift. Leipzig 1878. — Ich halte es für überflüssig, die Stellen, in welchen Wilhelm von Malmes-

bury über „organa“ spricht, hier alle aufzuführen; meist handelt es sich nicht um das Instrument: s. z. B. die Schenkungsurkunde des Kenfrithus vom J. 680 oder die Krankheits- und Heilsgeschichte des Archidiacon Everard, wo von einem „vocale organum“ die Rede ist u. s. w. Die Stellen, in welchen er von Orgeln handelt, sind bekannt.

[15] Vgl. zur Darstellung der Geschichte der Notenschrift in erster Linie das treffliche, schon oben angeführte Buch von H. Riemann, wo auch die weitere Literatur angegeben ist.

[16] Memorials of St. Dunstan . . Ed. by W. Stubbs. London 1874. W. von Malmesbury sagt über den Heiligen: Quapropter cum caeterarum tum maxime musicae dulcedine captus, instrumenta eius tum ipse libenter exercere, tum ab aliis exerceri dulce habere. Ipse citharam, si quando litteris vacaret, sumere, ipse dulci strepitu resonantia fila quatere. Iam vero illud instrumentum quod antiqui barbiton, nos organa dicimus, tota diffudit Anglia (! ?) ubi ut fistula sonum componat per multiforatiles tractus etc. etc. Wie gewöhnlich hat W. hier den Mund, resp. seine Feder recht voll genommen.

[17] The musical notation . . . prep. for the member of the plainsong and mediaeval music society. London und Leipzig 1890. Dazu die Kritik von Osk. Fleischer. V. f. M. 1890, in welcher die Unmöglichkeit der in dem Buche gegebenen Übertragung überzeugend dargelegt und eine auf natürlicher Basis ruhende neue gegeben wird.

[18] Cotton MSS. Nero D VII. Zunächst daraus einige Angaben, welche für die weiter unten im Texte behandelte Frage der Stellung der Orgel im Gottesdienste von Wichtigkeit sind. Blatt 8^b: Clemens papa statuit, ut abbas sancti Albani primus sit inter abbates Anglie, et quod licet nobis celebrare divina in interdicto generali etiam pulsatis tintinnabulis . . . Item quod licet nobis cantare Gloria in excelsis ab adventu usque ad nativitatem domini . . . Von einer Orgel ist nicht die Rede, eine solche muss aber vorhanden gewesen sein, denn bei der Erwähnung des Abtes Johannes heisst es (vgl. den Text): Item ad . . scripturam . . . antiphonariorum . . contribuit ultra summam quatuor librarum. Item pro eodem choro fieri fecit de novo quoddam par organorum satis sollempne. Rimbault untersucht die Frage, was der Ausdruck „a pair of organs“ bedeute, und kommt, nachdem er eine Reihe von darüber geäusserten Ansichten als irrig nachgewiesen, zu dem Resultate, dass der Ausdruck „meant simply an organ with more pipes than one“. Die von R. angezogenen, Pepys, Johnson, Heywood und andere ältere (englische) Poeten, welche das Wort „pair“ synonym mit „set“ gebrauchen, können wohl schwerlich zur Begründung der absonderlichen Erklärung herangezogen werden, um so weniger, als der Ausdruck auch als „par organorum“ in lat. Manuskripten vorkommt. Der Ausdruck ist offenbar so zu erklären: um der Verwirrung, welche der für alle musik. Instr. gebrauchte Terminus „organum“ angerichtet, ein Ende zu bereiten, führte man zur Bezeichnung des Einzelinstrumentes, welches

aus zwei Organen bestand, dem Pfeifenwerk und dem Blasebalg, den freilich nicht immer angewendeten Ausdruck „par organorum“ ein.

[19] Ich notiere hier eine Reihe von Namen, welche mir bei der Durchsicht einiger Klosterannalen vorgekommen sind. Der Zeit nach passen sie allerdings nicht hierher. Es sind mehrere Praecentores und Succentores. (Über die Ausdrücke vgl. Du Cange.) Das Amt der ersteren erklärt sich ohne weiteres: sie sind Vorsänger, Leiter und Ordner der gottesdienstlichen Gesänge. In Chronicon Abbatiae de Evesham . . . ad nanum 1418. Ed. by W. Dunn Macray. London 1863 werden unter dem Jahre 1206 die weiteren Pflichten des Praecentor so formuliert: Ad officium praecentoris pertinet quaedam terra in Hampstona de qua percipit aunuatim 5 solidos.... De his debet invenire praecentor incaustum omnibus scriptoribus monasterii, et colores ad illuminandum, et necessaria ad ligandos libros, et necessaria ad organa. Das Amt des Praecentor war kein geringes: i. J. 1243 wurde J o h a n n e s d e F e l d a, Pr. an St. Peter (Histor. mon. St. Petri Gloucestriae. Ed. by W. H. Hart. London 1863 f.) zum Abt gewählt. Er starb 1263. Doch muss der Pr. (vgl. l. c. I 33) bei einer Beisteuer nur 3 Denare geben, während der celerarius und der elemosinarius deren je 12 zu zalen haben, eine Angabe, welche, wenn man sie verallgemeinern dürfte, zu allerhand komischen Rückschlüssen Veranlassung geben könnte. Über die Stellung des Succentor schreibt Du Cange: Succentor.. qui in ecclesia post Praecentorem, sive principalem cantorem subsequendo canendo respondet, vel qui facit officium principalitcr in choro sinistro. . . .

Gesta abbat. mon. S. A l b a n i (ed. Riley. London 1867) zwischen 1151 und 1166 in einer Schenkungsurkunde als Zeugen genannt: Alexander et Michael, cantores. Der letztere schon 1129 Kantor. Historia . . mon. S. P e t r i G l o u c e s t r i a e: um 1170 ein Willelmus cantor Eboracensis. (Eboracum ist York.)

1186 in St. Albans ein Adam, cantor. 1243 Johannes de Felda s. o. 1284 ebda. Henricus, praecentor. ca. 1300 (in Holinsheds Chronicles) Goodwin, the chantor of the church of Salisbury. 1307. Praecentor Hugo in St. Albans. 1377 „dominus Johannes de Boyfeld, abbas, praecentor, huius loci.. est electus. (S. Peter Gl.) Unter Edward III. (—1377. vgl. Holinshed) genoss *John Tanet* von Salisbury den Ruf eines ausgezeichneten Musikers. Von T h o m a s W a l s i n g h a m, welcher Praecentor zu St. Albans war und 1396 zum Prior von Wymundham gewählt wurde, wird weiter unten die Rede sein. Von ihm rührt teilweise die Kompilation des genannten Cott. Msts. Nero D VII her. In diesem Msct. wird (es handelt sich wahrscheinlich um das Ende des 14. Js.) ein Nicholaus Kirchy (?) als Praecentor genannt. Succentor war damals in St. A. Alexander Bone. Er wird in Gesta abb t. mon. St. Albani (s. o.) 1396 ohne die Angabe succentor erwähnt; damals war Ricardus Beaver Praecentor zu St. Albans; Walsingham wurde im gleichen Jahre Prior von Wymundham, trat also sein Amt wahr-

scheinlich an Beaver ab. 1396 war Succentor zu St. Albans Thomas Welles (s. Gesta abb.). Dieser und Beaver werden noch 1401 ebda. erwähnt. der letztere nur als frater. 1428 wird Alex. Bone (Chr. rer. gest. in mon. St. Albani ed. Riley. London 1870) operum ecclesiae praepositus, in Arundel Mst. (Br. Mus.) 34 fol. 66 a wird er Eleomosynarius genannt. In Annales mon. St. Albani (Appendix D) ein Thomas Westwood, cantor o. J. genannt. Das zitierte Arund. Msct. nennt ihn (l. c.) magister capellae.

Über die Anzal der täglich zu singenden Messen giebt das Liber de Benefactoribus mon. St. Albani (vgl. Riley: Joh. de Trokelowe et Henr. de Blaneforde. London 1866) Aufschluss: omni (namque) die in Monasterio tres Missae per notam decantantur; sc. Missa Matutinalis, M. B. Virginis et M. Maior; sine nota vero, aliae tres certitudinaliter celebrantur; una pro statu Ecclesiae, quae semper est de B. Virgine, alia pro benefactoribus specialiter, quae semper est de B. Albano; tertia pro defunctis.

[20] Cotton MSS. Nero D VII. (s. unter 18).

[21] Vgl. Rimbault l. c. a. a. O. Der erste Organist (organpleyer), der mir in England bekannt geworden ist, ist ein Thomas Bentlee zu Oxford. [Vgl. Monumenta Acad. . . Ed. Rev. H. Anstey. London 1868.] Er eröffnet den Reigen der Organisten in nicht gerade würdiger Weise: Th. B., alias Deneley, „organpleyer“ de Coll. Animarum, convictus est publice et in iudicio confessus, quod erat solus cum sola in camera cum uxore Iohannis Gwasmere, coqui Coll. Mertonis, . . qui quidem Thomas iussus adire carceribus flevit amare: igitur Mag. . . Keele . ., bonam spem habens, quod dictus Thomas bene se gereret in futurum, fide iussit pro eodem; dictus igitur Th. per tres horas incarceratus liberatur. — Aber noch im 16. J. sind besondre Organisten selten. Vgl. Rimbault a. a. O. In „The Old Cheque-Book“ (ed. E. F. Rimbault. 1872) ist die Verordnung aus dem Haushaltbuche des Earl of Northumberland abgedruckt, nach welcher der Dienst an der Orgel auf die Kapellmitglieder verteilt wurde.

[22] Die Frage ist noch wenig untersucht. Man vgl. G. Rietschel's Schrift: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste. Leipzig. Dürr 1893. Die über die engl. Verhältnisse erschöpfend Auskunft gebenden Dokumente sind wol sammt und sonders in den puritanischen Wirren zu Grunde gegangen.

II. Kapitel.

Zum ganzen Kapitel sei bemerkt, dass es mir weniger darauf ankam, die Geschichte der musikalischen Theorie und diese selbst zu geben, als vielmehr zu untersuchen, wodurch der Fortschritt in ihr bedingt wurde. Immerhin glaube ich annehmen zu dürfen, dass das gegebene Bild der Entwicklung der theoretischen Lehre ein derartiges ist, dass ihm wesentliche Züge nicht fehlen; Dinge, wie die Konfusion in der Terminologie der Kirchen-

tonarten, glaubte ich, als den Kernpunkt der Sache nicht berührend, übergehen zu sollen. Auch habe ich mich auf die Theorie der Kirchentöne nicht eingelassen, von der Ansicht ausgehend, dass eine solche in Spezialwerke, nicht in ein für weitere Kreise bestimmtes Buch gehört, und überdies zur Genüge bekannt ist. Von dem Belege jedes einzelnen zitierten Satzes habe ich abgesehen, um die Anmerkungen nicht übermässig anschwellen zu lassen. Ich gebe die von mir benutzten Werke im allgemeinen nur einmal an und erwähne nur die nicht in Gerbert's und Coussemaker's Schriften erwähnten Quellen ausführlicher.

Seite 28 ff.

[1] H. Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift. Leipzig 1878.

[2] Fétis, hist. générale de la musique. Tom 4. Paris 1874.

[3] A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen. Einsiedeln 1858.

[4] Vgl. Gerbert, Scriptores. Riemann a. a. O. Im Anschlusse an Ph. Spitta's Arbeit über die Musica Enchiriadis (V. f. M.) hat sich eine Auseinandersetzung zwischen Spitta und Kornmüller über das Pentachorsystem entsponnen, bei welcher Cotton mehrfach genannt wurde. Vgl. V. f. M. 1889. KM. J. 1891. V. f. M. 1890. KM. J. 1892.

[5] Ich habe Riehl's Ausdruck „Kritiker mit Zopf und Schwert" im Sinne. — Über die weitere Entwicklung der Solmisation in England vgl. Burney, a general history ef music. (II.)

[6] Der deutsche Cäcilienverein. Vgl. KMJ., woselbst in vielen Aufsätzen die Bestrebungen klar gelegt werden.

[7] Coussemaker's „nova series". Sein und Gerberts Sammelwerk sind im Folgenden nicht mehr jedesmal angeführt. Ich vervollständige an dieser Stelle noch die Litteraturangaben zum ganzen Abschnitte: Coussemaker: hist de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852. Fétis: Biogr. universelle. Ferner: L'harmonie au 13e siècle et la musique en France, en Allemagne et en Angleterre. Par Félix Clément. (Annales Archéologiques Tom. 10. Paris 1850.) Von England ist darin nicht die Rede. — Über Walter Odington im besondern vgl. noch Jacobsthal: Die Mensuralnotenschrift im 12. u. 13. J. Berlin 1871. Die Verbesserung einer corrumpierten, überaus wichtigen Stelle in Walter's Traktat s. bei Riemann l. c. pag. 53.

[8] „Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis."

[9] Joannis cognomine Saresberiensis . . . opera omnia (Migne Patrologiae cursus). Paris 1855. (Nach der Oxf. Ausgabe von Dr. J. A. Giles.) Vgl. Kap. VI lib. I.

[10] H. Bellermann, Der Kontrapunkt. 2. Aufl. Berlin 1877.

[11] Vgl. auch Hawkins, a gen. history of the science.. of music. Vgl. unter 13.

[12] S. auch die Einleitung von H. E. Wooldrige zur 2. Aufl. von Chappell's Popular music . . . London 1893.

[13] Holinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland. 6 vols. London 1868. (Neudruck der Orig.-Ausgabe von 1877/78.)

[14] Ambros' Gesch. der Musik. Bd. II.

[15] Ten Brink a. a. O.

[16] Hier wurde für die Solmisation die Einfügung einer vox mobilis überflüssig, da die Tiefe durch das Γ begrenzt war.

[17] Leider besitzen wir keine englischen Volkslieder. Vgl. übrigens Kapp. I u. III. Was die französischen Verhältnisse betrifft, so vgl. vor allem Julien Tiersot, hist. de la chanson pop. en France. Paris 1889. (Kritik von O. Koller. V. f. M. 1891.) Vgl. auch O. Koller, Der Liederkodex von Montpellier. V. f. M. 1888. Kiesewetter, Schicksale . . des weltl. Gesanges. Leipzig 1841. Über die deutschen Volkslieder steht ein monumenteles Werk, wie dasjenige Tiersot's noch aus. Vgl. Arnold, Locheimer Liederbuch. (Chrysander's Jahrbücher. II.) Dazu Riemann a. a. O. Johannes Fressl, Die Musik des baiwarischen Landvolkes. I. München 1888. (Fleischer V. f. M. 1881.) Auf anderes kommen wir später zu sprechen.

[18] S. oben Anm. 7 über die Korrektur der Stelle.

[19] Das Projekt der Gründung eines Institutes, in welchem Irre durch die Musik geheilt werden sollen.

Seite 44 ff.

[1] Über die ars nova vgl. P. Bohn, M. f. M. 1890. (Nr. 8/9.)

[2] Riemann a. a. O.

[3] Hawkins, gen. history.

[4] Rob. Hirschfeld, Joh. de Muris. Leipzig 1884. H.'s Untersuchungen erstrecken sich erst in zweiter Reihe auf Johannes' Leben. Ich habe in der Hoffnung, seinen Namen zu finden, die Mönchsregister des 14. Js., soweit ich ihrer habhaft werden konnte, durchsucht.

[5] Wir kommen bei der Betrachtung der Gesangsarten auf die Frage der Entstehung der Mehrstimmigkeit zurück.

[6] Hawkins erwähnt das Waltham Holy Cross Msct. (Lands. MSS. 736. Br. Mus.), in welchem sich Torksey's Regeln u. a. finden. Für Hawkins, in dessen Besitze das Msct. war, ist eine ungenügende, sehr sorglose Copie gefertigt, welche ebenfalls im Besitze des Br. Museums ist.

[7] Bodl. MSS. 842. fol. 48. Im gl. Msct. die später erwähnte Abhandlung des Theinred.

[8] Power's und Chilston's Abh. im Walth. Holy Cross MS., die anonyme in einem Sammelbande: Tract. de Musica. Addit. MSS. 21345. (Blatt 9a.)

[9]) Auch der später angeführte Traktat: Regulae Magistri Thomae

Walsingham de figuris compositis et non compositis et de cantu perfecto et imperfecto et de modis ist in dem W. H. Cross Msct. zu finden. Wie die erwähnte Kopie angefertigt wurde, ergeben schon die folgenden Angaben, welche man mit Leichtigkeit vermehren kann. Die Übertragung lässt Power's Beispiele weg. Der Anfang von Walsingham's Regeln lautet: de figuris extra ligaturas prima dicendum quot sunt earum. Die Übertragung hat quod u. s. w.

[10] Siehe unter 7.

[11] Die Bodleian Library zu Oxford enthält den Traktat; die Bezeichnung ist Digby 17. Das Manuskript selbst enthält den Namen nicht. Der Name des John of T. erscheint auf der Aussenseite von Blatt 1 in „Digby 90“, dem Original von Simon Tunstede's Traktat. Couss. hat dies Msct. erst von Blatt 7 an abgedruckt. Blatt 6b (Blatt 1—6a enthalten das Register) besagt: Ad informacionem scire volentibus principia artis musice istum libellum qui vocatur Quatuor principalia musice ffrater Johes de Tewkesbury contulit communitati ffratrum minorum Oxoniae, auctoritate et assensu ffratris Thome de Kyngesbury . . . ann. domini 1388. Ita quod non alienetur a praedicta communitate fratrum sub poena sacrilegii.

[12] Hanboys nennt die semiminor auch crocheta.

Seite 67 ff.

[1] The histor. works of Giraldus Cambrensis . . . transl. by Thom. Forester. Revised and ed. by Thom. Wright. London 1863. Die folgenden biograph. Notizen, welche mir nichr unwichtig zu sein scheinen, da sie den Beweis liefern, dass G. das, was er über die Musik sagt, selbst beobachtet hat, entnehme ich seiner den Historien vorangehenden Biographie von Th. Wright. Geb. wurde Giraldus um 1146; er zeigte schon als Kind Liebe zur Literatur und Verständnis für geistliche Fragen, so dass er „kleiner Bischof“ gen. wurde. Sein Oheim David Fitzgerald erzog ihn bis zum 20. Jahre, dann bezog G. die Sorbonne und kehrte 1172 nach England zurück. Seine Wahl zum Bischof von St. David wurde von König Heinrich II. nicht bestätigt; er gieng nach Paris zurück, wo ihm grosse Ehren zu teil wurden. 1180 kehrte er in die Heimat zurück; König Heinrich zog ihn jetzt an seinen Hof; mit dem Prinzen John bereiste G. sodann Irland u. s. w.; später begleitete er den König nach Frankreich. Auch dessen Nachfolger Rich. I. schätzte G. und verwendete ihn zu politischen Missionen. Zuletzt mit diesem Herrscher und mit König Johann zerfallen, wurde er von letzterem für einen Feind der Krone erklärt, doch erfolgte Aussöhnung zwischen beiden. G. scheint 1223 gestorben zu sein.

[2] Coussemaker hält ihn, ohne einen besonderen Grund dafür anzugeben, für einen Italiener. Man könnte, analog der im Texte mitgeteilten Annahme, auch den Anonymus IV für einen Engländer halten, wären seine Angaben über die englischen Weisen ausführlicher.

[3] Vgl. Kornmüller in KMJ. 1893. pag. 19. Anm. 65.

[4] Über den Unterschied dieser Form, welche auch Tinctoris und Gafuri noch besprechen, von den späteren Falsi-Bordoni vgl. Ambros Darstellung im 2. Bande seiner Musikgeschichte. Vgl. auch G. Adler, Studie zur Gesch. der Harmonie. Wien 1881 (Sitzungsber. der phil.-histor. Klasse der Kaiserl. Akad. der Wiss.). Der Artikel über den Gegenstand in Grove's Dictionary ist durchaus nicht erschöpfend.

[5] Es handelt sich also hier nur um die mehrstimmigen Gesänge; von den einstimmigen wird im folgenden Kapitel gehandelt werden.

[6] Ich muss auf die weiter unten im Texte gegebenen Ausführungen verweisen. Wenn ich bei „cantilenis vulgaribus" an Instrumentalsätze denke, so wird man daran aussetzen, dass die Erklärung von modernen Anschauungen (Doppelsinn des Wortes Cantilene) ausgehen. Immerhin, glaube ich, ist sie plausibler, als die Übersetzung „Volkslieder": Volkslieder, in welchen die Nachahmung systematisch durchgeführt wäre, sind ein Unding. Hat Adler aber an Bearbeitungen von Volksliedern gedacht, so ist dem natürlich nicht zu widersprechen. Hiermit kommen wir aber auf unsere Erklärung zurück, da die Instrumentalmusik jener Zeit im Grunde genommen nichts als eine etwas ausgeführtere Kopie der vokalen Kunst war. (Man denke auch daran, dass „Canticum" der Name eines Instrumentes war.)

[7] So bezeichnet das Manuskript den Sommerkanon.

[8] Man findet eine Zusammenstellung aller dieser Versuche in der interessanten Studie: die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Von Guido Adler. V. f. M. 1886.

[9] Naumann vermutet, wie Mr. Wooldridge in seiner Einleitung zur 2. Aufl. von Chappell's Popular Music mitteilt, in Walter Odington den Verfasser. Wäre dem so, so würde sein Traktat uns wol einen besseren Schlüssel zum Verständnis des Werkes bieten.

[10] Die Form des Pes in unserm Kanon ist aber keinesfalls ein Volksprodukt.

[11] Bei einer so bedeutend entwickelten technischen Fertigkeit, wie sie der Kanon verrät, versteht sich das, abgesehen von den früher angeführten Gründen, von selbst. — Rockstro in seinem Artikel über den Kanon in Grove's Dict. beruft sich, um zu beweisen, dass damals die mehrstimmige Gesangsweise mit kanonischen Nachahmungen in England allgemeiner in Gebrauch gewesen sei, auch auf Fosbroke: British Monachism. Es heisst bei Rockstro: Fosbroke .. tells us that the Song of the Anglo-Saxon Monks consisted of a method of figurative Discant, in which the various Voices, following one another, were perpetually repeating different words, at the same time. Surely, this savours strongly of the „form of the Round". Muss schon die Berufung auf die „Autorität" Fosbroke's in dieser Frage auffallen, so wird die ganze Geschichte höchst belustigend, wenn man Fosbroke's Quelle kennen lernt. Diese ist „Essays ... on English Church Music. by W. Mason. York 1795. Hierin

heisst es pag. 90, nachdem vorher gesagt worden ist, dass die „intrikate“ Musik Besitz von der Kirche ergriffen hatte, zur Zeit der Reformation nämlich: es wurden die Psalmodieen und Fragmente aus dem Neuen Testamente gesungen „not merely in simple intonation or chaunt, but in this mode of figurative discant, in which the various voices following one another, acc. to the rules of an elaborate Canon, were perpetually repeating different words at the same time. In der Anm. spricht M., um ein Beispiel zu geben, von einem zur Zeit Mary's gedruckten Missale oder Breviarium in der Cathedr. Bibl. zu York. (Dieser zweite Essay Mason's ist auch zu finden als Einl. zu „A copious coll. of the portions of the psalms . . . which have been set to music and song as anthems. . . under the direct. of W. Mason. York 1782.) Man vgl. auch Adler's zusammenfassende Ausführungen über die Verbreitung des Canongesanges in England.

[12] Die Erscheinung kann man überall beobachten, wo Männerstimmen unisono singen sollten; handelt es sich um Melodieen, welche mehrstimmig gesetzt bekannt sind, so lässt sie sich begreifen, wenn auch nicht entschuldigen. Ist dies aber nicht der Fall und „liegt“ die Melodie gut, so sind Abweichungen von ihr nicht scharf genug zu tadeln.

[13] Wir müssen auseinander halten die Musik, welche das Volk naiv erschafft, d. h. die Musik, welche jemand mit einem Texte zugleich erfindet, den Gesang, welcher sich formell und inhaltlich mit der Gefühls- und Anschauungsweise des Volkes deckt, und diejenige Musik, welche die berufsmässigen Musiker des Volkes machen. Dass in den Kreisen dieser Leute, welche aber doch nun und nimmermehr als naiv schaffende betrachtet werden können, derlei Formen gepflegt worden sind, ist um so weniger von der Hand zu weisen, als ihre Berührung mit geistlichen Elementen zur Genüge bekannt ist.

[14] Adler selbst macht darauf aufmerksam, dass in Wales und Northumberland „gewaltige Gebirgszüge“ sind. Aber, ich greife der folgenden Auseinandersetzung im Texte vor, aus den Worten des Giraldus Cambrensis folgt wol, dass man dort mehrstimmig sang, nicht aber, dass dabei von irgend welcher Nachahmung Gebrauch gemacht wurde.

[15] Aber in Wales? Wir werden durch nichts gezwungen, anzunehmen, dass der mehrstimmige Gesang der Wälser reine Volksmusik war. Im Gegenteil! bei dem Volke, bei dem die Musik bis in die Neuzeit eine solche ungeheure Rolle spielte, bei dem ihre Pflege nichts anders als eine Ehrenpflicht bedeutete, musste die musikalische Erziehung seiner Gesamtheit das künstlerische Resultat liefern, von welchem Geraldus berichtet. Damit war aber die Fähigkeit des naiven Produzierens vernichtet.

[16] Adler selbst berührt flüchtig den Punkt; aber er sagt, „lassen wir solche Naturphilosophie bei Seite“. Ich glaube, um zu erkennen, wie die Nachahmung im Jodler entstanden ist, kann man der „Naturphilosophie“ ebensowenig entraten, als dann, wenn es sich um Begründung des „ori-

ginären" Triebes handelt. Mit blossen musikwissenschaftlichen Deduktionen kommt man dabei schwerlich aus.

[17] Die rapide Verlotterung volksmässiger Kunst wird bald mit deren völligem Erlöschen enden. Die Ursachen sind dieselben, welche es fast unmöglich machen, einen unverfälschten „exotischen" Gesang zu hören: die Durchsetzung der eingeborenen mit fremden Elementen. Im letzten Alpental kann man zu den Klängen des Fatinitzawalzers tanzen, im Konzertsaal hört man unsere Volkslieder, aber vierfach überpoliert, sonst werden sie nicht beachtet. Es ist dies das traurigste Kapitel in der Musikgeschichte, und das schlimmste daran ist der Umstand, dass sich die Verhältnisse nun und nimmermehr werden ändern lassen.

[18] Ebensowenig freilich sind uns andere Kanons aus der Zeit überliefert. Angaben über andere ziemlich gleichzeitige mehrstimmige Stücke findet man in Rockstro's Artikel. S. Grove's Dict. III pag. 427a IV 3 u. a. a. O.

[19] Von einzelnen Theoretikern werden noch andere Formen genannt; so erwähnt Robert de Handlo in seinen Regulae neben Hoketi, Rondelli, Ballade noch Coree, Cantifractus, Estampete, Floriture. Was sich unter diesen letzteren verbirgt, ist nicht zu sagen. Wir kommen auf die Formen im folgenden Kapitel zurück.

Ich habe mich erst nach längerem Zögern entschlossen, die persönliche Auseinandersetzung in diesem Paragraphen, durch welche, wie ich wol weiss, der Einheit der Schrift Abbruch geschieht, nicht völlig in die Anmerkungen zu verweisen. Zur Rechtfertigung dieses Vorgehens führe ich nur an, dass es mir, wie bereits früher bemerkt, darauf ankam, möglichst die Grenzen der Einwirkung der Volkskunst auf die Gestaltung der Kunstmusik zu bestimmen; die Wichtigkeit der Frage, die Bedeutung des Mannes, der sie aufgeworfen, forderten auf, die ganze Angelegenheit im Texte zu berühren, um auch die Kreise, welche im allgem. ebensowenig wie die Vorreden so die Anmerkungen lesen, für den Streitpunkt zu interessieren.

Seite 82 ff.

[1] Freilich sieht Tinctoris, welcher diese Verhältnisse zweimal berührt, den Ursprung der neuen Kunst direkt in England. Wol nur, weil Dunstable zufällig ein Engländer war. Wir können freilich den Beweis dafür, dass Tinctoris mit seiner Behauptung im Unrecht war, im einzelnen nicht führen; bedenkt man hingegen, dass die englische Musik, wenn sie sich auch ziemlich in derselben Weise, wie die niederländische, entwickelte, doch erst nach dieser in ihre Blütezeit eintrat, so wird man Tinctoris' Angabe immerhin mit Vorsicht aufnehmen müssen.

[2] Vgl. KMJ. 1893. Johann Hothby ... von P. U. Kornmüller. K.'s Arbeit, auf welche sich die Darstellung im Texte mehrmals stützt, giebt Bericht über H.'s Leben besonders an der Hand von Memorie e documenti per servire alla storia de Lucca. Tom. XII. Storia della Musica in Lucca dell' Ab. M. Luigi Nerici. Lucca 1880.

[3] „Das Semitonium wurde freilich lange Zeit nicht notiert, galt aber als selbstverständliche Licenz." (Riemann.)

[4] Im ganzen sind diese Regeln von Guilelmus Monachus gleichlautend gegeben. Dessen Angaben über die Ligaturen sind in den Text aufgenommen, da sie übersichtlicher sind; in Bezug auf die Proportionen ist auf Riemann, Studien z. Gesch. der Notenschrift, Leipzig 1878, auch auf H. Bellermann, Mensuralnoten etc., Berlin 1858, zu verweisen.

[6] In seinem Dialogus in arte musica (vgl. Coussemaker, Scriptores III pag. XXXI) erwähnt H. allerdings die folgenden Tonsetzer: Dunstable, Dufay, Iconal (Leonel [Power?]), Plumer vel Plumet (Plumeret), Frier, Busnoys, Morton, Ochinghem (Octinghem), Pelagulfus (Pelagultus), Nicolette (Bicheleth), Boduin (Baduin), Forest, Stane, Fich, Caron, er nimmt aber in seiner Darstellung keinen Bezug auf sie. Über die in Klammern gesetzte Namen vgl. Steph. Morelot: De la Musique au XV siècle; bei Fr. X. Haberl: Wilh. du Fay. V. f. M. 1885 pag. 425 f. Wir kommen später auf die Tätigkeit englischer Tonsetzer in Italien zurück.

III. Kapitel.

Seite 96 ff.

[1] Unter anderem fallen die Anfänge des Domesday-Book, des Verzeichnisses der Ländereien und ihrer Besitzer, in diese Zeit.

[2] Die folgende Darstellung stützt sich in wesentlichen Punkten auf Ten Brink's bereits angeführte englische Literaturgeschichte, ein Werk, welches ebensowol durch seine philologische Zuverlässigkeit, durch des Verfassers sicheres ästhetisches Urteil, wie durch das Bestreben, die Literatur als das Produkt der Volksbildung in den verschiedenen Stadien ihres Seins darzustellen, bemerkenswert ist; ferner auf Joh. Scherr's Gesch. der engl. Litter. Leipzig 1854. Dies Buch ist ganz mit Unrecht von vielen Literarhistorikern in die Acht erklärt worden. Freilich fehlt Scherr das Verständnis für den neuerdings allein seligmachenden philologischen Kleinkram. Dafür besitzt er aber die Fähigkeit, in jedem Augenblicke den innern Zusammenhang der Dinge geben, einen Zeitabschnitt nach den Ideen, welche ihm den flammenden Stempel des individuellen aufdrücken, in einer nicht zu übertreffenden concisen Form geben zu können.

Zu den metrischen Fragen und der betonten Abhängigkeit der englischen von den französischen Formen vgl. A history of Engl. rhythmes by Edw. Guest ed. by W. Skeat, London 1882 und besonders: Altengl. Metrik. Von Dr. J. Schipper. Bonn 1881.

[3] Neben den versch. Publikationen Ritson's, W. Chappell's Popul. Music of the olden Time. London 1856 f. (2. Aufl. besorgt von Mr. Wooldridge, London 1893), Thos. Wright's history of domestic manners . . in England. 1862 (einem amüsanten Buche ohne grossen wissenschaftlichen Wert), ist besonders Percy's Essay on the ancient minstrels (in „Reliques of ancient English poetry. Zalreiche Ausgaben) zu vergleichen. S. auch Jos. Strutt: Glig-Gamena... London 1801. Einzelnes in Collier's Annales of the Engl. stage, Josef Sittard's Jongleurs und Menestrels V. f. M. 1885 u. s. w.

[4] Sänger und Sager, seggers & gleeman. Dieselbe Erscheinung wie in Frankreich: nicht immer trug der Dichter sein Werk vor; war er ein Kleriker, so übergab er es einem segger, welcher es verbreitete. So überliessen auch adlige Sänger Minstrels ihre Lieder; Sir Tristram singt, als Minstrel verkleidet, eine süsse Weise, welche Ysond das Herz mit Liebessehnen füllt: „In einer Tagesstunde, werde ich heil und gesund sein; ich höre einen Minstrel, der hat ein Lied von Tristram.“ Derselbe Zug kehrt auch in mehreren Balladen wieder.

[5] Diesen nimmt z. B. Ten Brink an.

[6] Die Ballade, das Roundel und der Virelay (= veering lay, Ringellied) sind ursprünglich Tanzlieder, deren textlicher Inhalt ganz konventionell war. Mit der Ersetzung des einen Textes durch den andern verloren diese Lieder nichts. Wie wenig der Zeit an blossen Texten gelegen war, dafür nur ein Beispiel. In der zu London um das Jahr 1300 gestifteten Gesellschaft „Pui“, von der weiter unten gesprochen werden wird, wurde ausdrücklich bestimmt: „ohne sie auch zu singen, solle Niemand die Zusammenfügung von Worten ein Lied nennen, noch soll irgend ein „royal song“ gekrönt werden, ohne mit den süssen Tönen einer Melodie vorgetragen worden zn sein.“

Seite 104 ff.

[1] Man ersieht dies aus manchen Bestimmungen, nach welchen auch noch in späterer Zeit zuweilen nur Bläser im festen Hofdienste standen, welche ihre Herren anf Kriegszügen, auf Jagden begleiteten, Tafelmusik machten, als Türmer fungierten u. s. w. Minstrels, welche Saiteninstrumente spielten, waren, wenn solche überhaupt angestellt waren, sehr in der Minderzal. S. u. im Text.

[2] Dieselbe Erscheinung überall. Der Sachsenspiegel erklärt: „Spielleut und alle die unehrlich geboren seyn, die seyn all rechtlos.“ Am grauenhaftesten lagen wol die Verhältnisse der Fahrenden in Schottland, wie denn ja die schottische Geschichte an Grausamkeiten und Barbareien

überreich ist. Ich entnehme das Folgende W. Dauney, Ancient Scotish Melodies. Edingbnrgh 1838. König Macbeth liess die Minstrels auffordern, entweder das Land zu verlassen oder sich ihren Lebensunterhalt in ehrlicher Weise zu verdienen: gif they refuse, they sal be drawin like horse in the pleugh or harrowis. Und im Jahre 1449: Gif there be onie that makis them fuiles (i. e. gestours), and ar bairdes or uthers sik like rinnares about, and gif onie sik be fundin, that they be put in the king's waird, or in his irons (stocks) for their trespasses, als lang as they haue any gudes of their awin to liue upon-that their eares be nailed to the trone (pillory) or till ane uther tree, and their eare cutted off, and banished the cuntrie — and gif thereafter they be funden againe, that they be hanged.

Um sich zu schützen, gieng kein einem Herrn verpflichteter Minstrel aus seinem engsten Bezirk, ohne einen Freibrief mit sich zu tragen.

[3] Man sehe die umständlichen Darstellungen bei Hawkins und Burney.

[4] Die Gilde, welcher der Mayor entstammte, bezalte die Minstrels; ebenso wurden sie bei andern Umzügen verwendet. Anno 39 Edward III. wurden an John Bak, John Whyte, Will. Crempeney und ihre Genossen 30 s. neben Geld für Kleidung etc. als Bezalung für ihre Anwesenheit bei dem Umzug des Mayors gegeben. (v. The hist. of the twelve great livery companies of London. By Will. Herbert. 2 vols. London 1837. Belege für den zweiten Punkt s. bei H. Th. Riley: Munimenta Gildhallae Londoniensis 2 vols. London 1860.)

[5] In Grove's Dictionary spricht Mrs. Edmond Wodehouse über den „Song“ und erwähnt in dem „England“ überschriebenen Abschnitte des Artikels die Gesellschaft „Pui“, welche von Londoner Kaufleuten am Ende des XIII. Jahrhunderts begründet worden sei zum Zwecke der Beförderung musikalischer und poetischer Komposition. „Darum versammelten sie sich periodisch zu festlichen Sitzungen; und ihre Regeln waren denjenigen der Meistersinger sehr ähnlich, obwol ihr Einfluss auf die zeitgenössische Musik sich viel weniger weit erstreckte. Dies wird, wenigstens teilweise, durch den Widerstand der Londoner Bruderschaft, andere Teilnehmer ausser den Mitgliedern zu den Sitzungen zuzulassen, erklärt.“

Man findet das Original der Bestimmungen der Gesellschaft „Pui“ in der erwähnten Publikation Riley's, Munimenta Gildhallae. (S. sub 4.) Zum teil werden die Angaben der Schriftstellerin schon durch die Bemerkungen Riley's in seiner Einleitung und dem Glossar widerlegt. Der Name der Gesellschaft weist auf deren französischen Ursprung (Le Puy en Velay i. d. Auvergne; die berühmte Marienstatue daselbst war lange das Ziel mittelalterl. Pilger). Französischen Ursprungs ist auch der Titel Prinz, den der Vorsitzende führte, die Deutschen waren bescheidener. Riley weist auf die französisch-englischen Handelsbeziehungen hin. (Deutsche Handelsniederlassungen wie der hanseatische Stahlhof kommen nicht in Betracht.) Die Vereinigung fand sich zusammen, um, wie R. sagt, das Heimweh zu ver-

treiben; ihre Zwecke waren gesellschaftliche und woltätige; auch wurde die Musik gepflegt. Aber sie erlaubte keinem Fremden, d. h. Nlchtmitgliede, die Gesangswettstreite mit anzuhören. Nur einmal im Jahre zeigte sie sich in einem pomphaften Umzuge nach Beendigung des „grossen Festes", das aus einer Seelenmesse, dem Wettgesang und einer fröhlichen Tafel bestand, der Öffentlichkeit. Die Regeln, nach welcheu die Gesänge beurteilt wurden, werden nicht mitgeteilt; als Preisrichter fungierten zwei oder drei Mitglieder, welche sich auf Gesang und Musik verstanden. Aus alle dem geht zur Genüge hervor, dass die Gesellschaft in ihrer Tendenz nichts mit derjenigen der Verbände der Meistersinger zu tun hatte: nichts von der biederen spiessbürgerlichen Umständlichkeit und Feierlichkeit, der selbstbewussten Würde, dem Bestreben der Laien, den gehörten Vormittagsgottesdienst für sich selbst am Nachmittage fortzusetzen und Gott in ihren Liedern zu loben, nichts von einer Teilung der Mitglieder in Grade, welche den „Meistern, Dichtern, Singern und Schulfreunden" entsprochen hätten. — Von einem „Einfluss der Meistersinger auf die zeitgenössische Musik" zu sprechen, geht nicht wol an; bekanntlich lebte der „Meistergesang" bis in unser Jahrhundert; und, wie Ambros genügend nachgewiesen hat, haben die grossen deutschen Liedmeister des XV. und XVI. Jahrhunderts die schwerfälligen, allen Schwunges baaren Melodieen desselben völlig ignoriert.

[6] Hawkins a. a. O. Vgl. auch Collier I, 24 u. 30.

[7] A coll. of chron. & ancient histor. of Great Britain . . . by J. de Wavrin. Transl. by Will. Hardy. London 1864.

[8] Das Orig. befindet sich auf dem Public Record Office zu London unter „Exchequer Q. R. 25 Nr. 7/5."

[9] S. Gerbert. Scriptores.

[10] Wir hören z. B. bei Angaben über Krönungsfeierlichkeiten in der Folge nichts mehr von der Mitwirkung von Instrumenten beim Gottesdienste; auch der Orgel wird dabei nicht gedacht, vielleicht, weil ihr Spiel (bei einzelnen Gesängen wenigstens) selbstverständlich war.

Solche Zeremonien sind beschrieben z. B. im Msct. Ashm. 842 (Oxford. Bodl. Libr.) fol. 64 ff. mit (Noten); bei Joh. de Trokelowe etc. ed. H. Th. Riley London 1866: A. D. 1399. Responsorium quod cantabatur in processione a Conventu, fuit — „Honnor, virtus". — Sobald der König sich auf dem Krönungsstein niedergelassen hatte, „cantabatur antiphona — Firmetur manus tua" — etc. Nach dem Eide des Königs „cantari debet hymnus — „Veni creator" — Bei der Salbung der Hände „cantari debet antiphona" — „unxerunt Salomonem" — u. s. w.

Ähnliches im Add. Msct. 29 901 des Br. Mus. Solempnitas coronacionis Regis Anglie. Ebenso in Recueil des Chroniques etc. par Jehan de Waurin (s. o.) ed. by Sir Will. Hardy. London 1864—84. 4 Bde. Sub 1431 die Erzälung von Heinrich's VI. Krönung. Hier werden ausdrücklich erst bei der Schilderung des Krönungsmales Minstrels genannt. Am interessantesten und beweiskräftigsten ist die Schilderung der Krönung

Richard's II. (1377) bei Thom. Walsingham (Historia Anglicana ed. H. Th. Riley. London 1863/64) Regem sequebantur . . milites : . . Nec defuit tantae turbae magna vis lituorum et tubarum; nam quaelibet turba seorsim suos tubicines praecedentes habebat, statutique fuerant per Londonienses super Aquaeductum, et super turrim in eodem foro quae in honorem Regis facta fuerat, tubicines qui clangerent in adventu Regis. Qui omnes simul juncti clangentes, sonum mirabilem audientibus reddiderunt. Fuit igitur dies ille jocunditatis et laetitiae, dies, ut ita dicam, clangoris et buccinae . . . Bei der Schilderung des Gottesdienstes ist wie oben uur von Gesang die Rede.

[11] Liber Quotidianus Contrarotulatoris Garderobae . . . excudebat J. Nichols. London 1787.

[12] Ordinances touching the King's houshold . . . transl. out of an old French Coppy. 13⁰ Marty 1603. Add. MSS. 21993. (Br. Mus.)

[13] „Manners and Household Expenses of England in the 13th & 14th centuries. London. Printed for the Roxburghe Club. 1841." „The Camden Miscellany." vol. II. Acc. of the Exp. of John of Brabant. Camden Soc. 1853.

[14] „Manners . . . of England" (s. unter 13) pag. 141 ff.

Die folgenden sind die Namen der Musiker, welche vor König Eduard I. zu Pfingsten 1306 in Westminster spielten:

Le Roy de Champaigne, Le Roy Capenny, Le Roy Baisescu, Le Roy Marchis, Le Roy Robert. Cuilibet V marc. Phelippe de Caumbereye IX s. Robert le Boistous, Gerard de Boloigne. Cuilibet IV marc. Bruant, Northfolke. Cuilibet Xl. s. Carltone, Maistre Adam le Boscu, Devenays. Cuilibet XX s. Artisien, Lucat, Henuer. Cuilibet XXX s.

Le menestrel Mons. de Montmaranci, Le Roy Druet, Janin Le Lutour, Gillotin le Sautreour, Gillet de Roos, Ricard de Haleford, Le Petit Gauteron, Baudec le Tabourer, Ernelot, Mahu qui est ove la dammoisele de Baar, Janin de Brebant, Martinet qui est ove le Conte de Warwike, Gauteron le Grant. Cuilibet Xl. s.

Le Harpeur Levesque de Duresme X s., Guillaume le Harpour qui est ove le Patriarke (d. i. Ant. Bek, Bischof von Durham und Titularbischof von Jerusalem), Robert de Clou, Maistre Adam de Reve, Henri le Gigour, Corraud son compaignon, Le tierz Gigour, Gillot le Harpour, Johan de Newentone, Hugethun le Harpour lour compaignon, Adekin son compaignon, Adam de Werintone, Adam de Grimmeshawe, Hamond Lestivour, Mahuet qui est ove Mons. de Tounny, Johan de Mochelneye, Janin Lorganistre, Simond le Messager, Les ij Trumpours Mons. Thomas de Brothertone, Martinet le Taborour, Richard Rounlo, Richard Hendelek, Janin de La Tour son compaignon, Johan le Waffrer le Roy, Pilk', Januche, Gillot, Trumpours Mons. Le Prince, Le nakarier, Le Gitarer, Merlin, Thomasin, Vilour Mons. le Prince, Raulin qui est ove le Conte Mareschal. Cuilibet ij marc.

Esvillie qui est ove Mons. Pierres de Maule, Grendone, Le Taborer

la Dame de Audham, Gaunsaillie, Guillaume sans maniere, Lambyn Clay, Jaques Le Mascun, Son compaignon, Mahu du North, Le menestral ove les cloches, Les iij menestraus Mons. de Hastings, Thomelin de Thounleie, Les ij Trompours le Comte de Hereforde, Perle in the eghe, Son compaignon, Janyn le Sautreour qui est ove Mons. de Percy, Les ij Trumpours le Comte de Lancastre, Mellet, Henri de Nushom, Janin le Citoler. Cuilibet j marc. summa x l m. Gilliame, Fairfax, Monet, Hanecocke de Blithe. Cuilibet XX. s.

Summa totalis, —cxiiij li x s. Et issi demoerent des cc marc., pur partir entre les autres menestraus de la commune, —xviij li xvj s. viij d. Et a ceste partie faire sunt assigne Le Roy Baisescu, Le Roi Marchis, Le Roy Robert, et le Roy Druet, Gauteron le Graunt, Gauteron le Petit, Martinet le Vilour qui est ove le Conte de Warewike, et del hostiel Mons. le Prince, ij serjants darmes . . clerke . . . . (Five lines of which only a few words are legible.)

Richard le Harpour qui est ove le Conte de Gloucestre, Wauter Bracon Trunpour, Wauter Le Trounpour, Johan le Croudere, Tegwaret Croudere, Geffrai le Estiveur, Guillot le Taborer, Guillot le Vileur, Robert le Vilour, Jake de Vescy, Richard Whetacre. A ceux xj, por toute la commune, xvij li. 4 s. 8 d.

Denarii Dati Menestrallis.

Vidulatori Dominae de Wak' 5 s. Laurentio Citharistae di. marc. Johanni du Chat, cum Domino J. de Bur.' di. marc. Mellers 5 s. Parvo Willielmo, Organistae Comitissae Herefordiae 5 s. Ricardo de Quitacre, Citharistae di. marc. Ricardo de Leylonde, Citharistae di. marc. Carleton Haralde 5 s. Gilloto Vidulatori Comitis Arundelliae di. marc. Amekyn Citharistae Principis 5 s. Bolthede 5 s. Nagary le Crouder Principis 5 s. Matheu le Harpour 5 s. Johanni le Barber 5 s. ij Trumpatoribus J. de Segrave di. marc. Ricardo Vidulatori Comitis Lancastriae 5 s. Johanni Waffrarario Comitis Lancastriae x l. d. Sagard Crouther x l. d. William de Grymesar, Harpour dto. Citharistae Comitissae Lancestriae dto. ij Menestrallis J. de Ber(wyke) dto. Henrico de Blida dto. Ricardo Citharistae. William de Duffelde dto. V Trumpatoribus Principis, pueris. cuilibet ij. s. x s. in toto. iiij^{or} Vigil' Regis, cuilibet di. marc. xx s. Adinet le Harpour. Perote le Taborer. Adae de Swylingtone, Citharistae ij s. David le Crouther xij d. Lion de Normanville 2 s. Gerardo xij d. Ricardo Citharistae ij s. Roberto de Colecestria 3 s. Johanni le Crouther de Salopia xij d. Johanni le Vilour domini J. Renaude xij d. Johanni de Trenham, Citharistae ij s. Willielmo Woderove, Trumpatori ij s. Johanni Citharistae J. de Clyntone ij s. Waltero de Brayles xij d. Roberto, Citharistae Abbatis de Abbyndone xij d. Galfredo Trumpatori domini R. de Monte Alto. Richero, socio suo ij s. Thomae le Croudere ij s. Rogero de Corleye, Trumpatori ij s. Audoeno le Crouther xij d. Hugoni Daa, Citharistae ij s. Andreae, Vidulatori de Hor'. ij s. Roberto de Scardeburghe xij d. Guilloto le Taborer Comitis Warewici iij s. Paul', Menestrallo Comitis Ma-

rescalli iij s. Matheo Waffrario domini R. de Monte Albo ij s. III diversis menestrallis, cuilibet iij s ix s. Galfridio, Citharistae Comitis Warrenniae ij s. Matill' Makejoye xij d. Johanni, Trumpatori domini R. Filii Pagani xij d. Adae, Cithar. dom. J. Lestraunge xij d. Reginaldo Le Menteur, Menestrallo dom. J. de Butetурt xij d. Perle in the Eghe. Gilotto, cithar. Dom. P. de Malo Lacu x s. Roberto Gaunsillie xl d. Item xl d. Jacke de Vescy di. marc. Magistro Waltero Leskirmissour et fratri suo, cuilibet iij s. vi s.

Da die Publikationen der gelehrten Clubs Englands auf dem Continent nicht eben häufig anzutreffen sind, glaubte ich die obigen Namen hier abdrucken zu dürfen, ohne fürchten zu müssen, überflüssigen Ballast zu bieten. Die Angaben bedürfen kaum eines Zusatzes. Das Wort vidulator (nicht bei Du Cange) bedeutet selbstredend viellator, Viellespieler. Das einmal vorkommenoe organista soll natürlich heissen organistre. Bei dem Namen Maistre Adam le Boscu denkt man an Adam de la Hale. Nach Coussemaker's Untersuchungen (Oeuvres complètes du trouvère A. de la Hale. Paris 1872) scheint es aber ziemlich gewiss zu sein, dass Adam gegen 1288 starb. Der hier gemeinte Minstrel wird den Namen wol als nomme de guerre gewählt haben. Vgl. „le Grand“, „filius dei“ u. s. w.

[15] Will. Herbert a. a. O.

[16] Ein Beispiel bei Percy: ein Berdic, Joculator Regis hatte Land in Gloucestershire in seinem Besitze: im Jahre 1180 erhielt ein Galfried oder Jeffry eine königl. Anweisung auf Unterhalt in einer Abtei. Auch Dauney berichtet ähnliches.

[17] Man sehe zahlreiche Beispiele bei Percy (u. a. a. O.).

[18] Rymer's „Foedera“: 1328, 12. April. The king desires the Abbot of Ramsey to maintein Janet le Sautreour, Queen Isabella's minstrel. 1346, 16. März: Safe conduct until Whitsuntide for Garsias de Gyvill, m. of the infante of Castile. 1361, 4. Febr.: Safe conducts for Pierre de Vannes, Gylet de Uscy, Colyn Prodhome and Philpot de Vannes, ms of the Duke of Orleans, and for Boteoun le Taborier, Guilmyn le Mestre, Bander de St. Omer, ms of the Duke of Berry.

[19] Harl. MSS. 782 (Br. Mus.) fol. 62 ff. Trompettes 5, Citolers 1, Pypers 5, Taberett 1, Clarionx 2, Makerers (soll wol heissen Nakerers) 1, ffedeler 1, waytes 3. Welches Instr. die waytes spielten, ist nicht gesagt. Später heissen die Stadtpfeifer waytes; so werden sie hier wol den Türmerdienst versehen haben (Wächter).

[20] Richard II. (1377—99) gab (vgl. Addit. MSS. 24, 511. Brit. Mus. Das Msct. sehr klein und undeutlich geschrieben) i. J. 1377: Henrico et Petirkyn, pipar. sive fistulatoribus et Magistro Johanni, Nakarer, euntibus cum licentia Domini ad partes transmarinas ad scolas tempore quadragesimali de dono eis facto ex hac causa IX s. Leider wird nicht gesagt, auf welche „Schule“ die drei giengen. Das Orig. ist mir unbekannt. Obiges Msct. ist eine Sammlung von Notizen des Sir J. Hunter.

[21] Rymer's Foedera: 1415, 29. Mai. Heinr. V. gab Befehl, an John Cliff, Thomas Noreys, Trompeter und 13 andre Minstrels während der Expedition nach Frankreich ihren gewöhnlichen Lohn (12 d. täglich) auszuzalen. Sie empfiengen denselben am 5. Jnni für $^1/_2$ Jahr. (Hier ist die Rede von 17 other minstrels.) Vgl. über J. Clyff noch: Issues of the Exchequer . . By Fred. Devon. London 1837. (Sub. 12 Henr. VI.)

[22] Darunter ein le Gaite. (Collier a. a. O.) Lansd. MS. Nr. 1. (Brit. Mus.) Nach Rymer liess Heinrich VI. i. J. 1423, am 14. Mai, an Will. Langton und 10 andre Ms des † Königs Jahrgelder von je 100 s. anweisen.

[23] Cotton MSS. Cleopatra F v. (Br. Mus.) fol. 172b. Mynstralles to entender upon the Kyng: Thomas Ratclyff. William Wykes. John Clyff. Robt. More, wayte. The mynstralles . . . 9 mynstralls comyng at the principall festes in the yere.

[24] „unum corpus et una communitas perpetua." (Rymer.)

[25] Rymer erwähnt Haliday als Marschall schon 6 Jahre früher.

[26] Harl. MSS. 610. (Br. Mus.) Das Buch existiert in mehreren Copien im Br. Mus. und im Public Record Office. Das folgende Citat ist aus Addit. MSS. 21, 993 (die Texte weichen mehrfach ab, ohne den Inhalt viel zu alterieren): Minstrells 13 (14 in Harl. MS. 610); whereof one is verger, that directeth them all in festivall daies to their stations, to blowings, pipings, to such officers as must be warned to prepare for the King and his householde att meate and supper; to be the more readie on all services, and all thus sytting in the hall togeather, wherof some use trumpetts, some shalmes, some small pipes; some are stringemen, coming to the court at 5 feastes of the yere. They are to blowe to supper and other revells used at chaundry . . . the King will not for his worshipp that his minstrells be too presumptious, nor too familiar to aske any reward of the lord of the land . . .

Der letzte Satz erinnert an die von Burney II 367 mitgeteilte Verordnung Eduard's II., den Verkehr der Ms an den Höfen betreffend. S. u.

[27] Sicherlich finden sich noch frühere Beispiele, als das folgende, das ich dem schon oben angeführten Liber quotidianus Eduard's I. entnehme. Es heisst daselbst unter Elemosina: Septimo die Decembris cuidem episcopo puerorum dicenti vesperio de Sancto Nicholao coram Rege in capella sua apud Heton juxta Novum Castrum super Tynam et quibusdam pueris venientibus et cantantibus cum episcopo predicto de elemosina ipsius Regis per manus Domini Henrici Elemosinar' participantis denarios inter pueros predictos 40 s.

„Kapellen" sind allgemeiner wol erst im Laufe des 14. Js. eingerichtet worden. Es ist schlechterdings unmöglich, alle Geschichten der engl. Cathedralen, Colleges u. s. w. daraufhin durchzusehen. Unter den päpstl. Dekreten (vgl. Offical Correspondence of Th. Bekynton. Ed. by George Williams. London 1872.), welche sich auf die Anfänge von Eton

College beziehen, ist eine, durch welche Eugenius IV. dem König Heinrich VI. die betr. Gründung gestattet (am 28. Jan. 1440). Hier werden die Kapellknaben Roger Flecknore, Will. Kente, Joh. Halywyn (alias Gray) und Henry Cokkes aufgeführt. Über die königl. Kapelle vgl. Rimbault: The Old Cheque-Book. 1872 (Camden Society.)

[28] Collier a. a. O.

[29] Privy Purse Exp. of Eliz. of York, ed. by Nichols. S. den Index und Noten daselbst.

[30] Vgl. Collier. In Harl. MSS. 433 (Br. Mus.) fol. 310 ff. sind angeführt: Robert Gren e, Mynstrell; John Garth, Trompeter; Thomas Cawthorn, John Crowland, Thomas Hawking, Minstrels; William Ducheman, John Paynell, Rich. Hilles, Thomas Paynter, William Clyfton, John Prior, Trompeter; Thomas Mayew, Minstrel.

[31] Harl. MSS. 433 fol. 189. Ungefähr 1440 erliess Heinrich VI. Befehle, Maurer und Zimmerleute zu „pressen". S. Excerpta historica. London. Printed by and for S. Bentley. 1831.

[32] Ich habe die Verhältnisse der engl. Hofmusik von der Zeit Heinrich's VIII. bis zum Tode Karl's I. einer ausführl. Darstellung unterzogen in den M. f. M. 1894 unter dem Titel „Annalen der engl. Hofmusik" u. s. w

[33] Am 1. März 1483 giengen Conret Smyth und Peter Skeydell, Minstrels des Herzogs von Baiern, mit Freibrief nach Calais, und im Oktober 1483 erhielten Henryke Hes, Hans Hes und Mykell Yonger, Minstrels, den Freibrief, zu ihrem Herrn, dem Herzog von Österreich, zurückzukehren.

Vgl. Harl. MSS. 433 fol. 190 ff. fol. 317 steht noch: Warr. to Sir Rich. Waltham („Sir" ist hier Bez. eines niedern Geistlichen, der als Sänger fungiert. S. „Annalen".) für 10 Mark jährlich for singing before S. George within the parishe Churche of Lowthe. Dat. Windsor, 15. Mai a° 2. (1485.)

[34] Collier a. a. O.

[35] Ich habe mich vergeblich bemüht, ausführliche Dokumente zu finden. John Heron, der gewissenhafte Schatzmeister seines Nachfolgers, diente schon unter Heinrich VII.; leider giebt auch dies Buch wenig Anhaltspunkte. Das meiste ist bei Collier zu finden; vgl. auch das Ausgabenbuch von Heinrich's Gemahlin (ed. Nichols s. o.)

Zwischen dem 1. und 8. Jahre seiner Regierung werden als Minstrels genannt: Alex. Mason, Marescallus Ministrallorum; Robert Grene, John Hawkins, Thos. May, Will. Greene, Henry Swayn, Thos. Spence, Will. Davy. Ferner genannt: Marcus Jaket und Will. Elder.

1495. Henry Glasebury mit drei Genossen genannt. Minstrels der Königin waren John Fawkes, Marcus Lorydon und Jenyn Markassen. (Collier. Über die beiden letzten vgl. „Annalen"; sie waren noch unter Heinrich VIII. im Dienste.) In den Paymentes made by John

Heron for the Kingis grace (1499) werden 8 trumpettes und 2 shakbushes mit je 2 £ Monatsgehalt genannt. Ebda. ao 20, 16. Mai: to Doctor Derley singing at Westmynster for the Kings grace for his half yeres wages ended ad our lady day last past . . l. s.

Einzelnes ist noch zu finden in Addit. MSS. 7099 (Various articles of the expences of Henry 7th), einem bunten Allerlei, das manchmal recht interessant ist. Z. B. to the young Damoysell that daunceth —30 £; to a litele Mayden that daunceth 13 £; to Mathew Johns for a child that was geven the King upon newyres Day 20 d!!

[36] Man findet u. a. bei Collier darüber zalreiche Angaben.

Lord Howard, der spätere Herzog von Norfolk hatte folgende Trompeter im Dienst: Robard Pynchebek of Clare, Robard Rye (Rys) of Redyngton; John Poter of Glemesford; Edmoud Frente of Redyngton; William Hil of Clare; und die Taboretts: Pierson of Croomer, John Wryght, Thomas Comford, Harry Gamelgay, Thomas Brome, Strong of Cromer & Tornors of Horsfelde.

Vgl. Household Books of John, Duke of Norfolk . . . temp. 1481—90. Ed. by J. P. Collier. London 1844.

[37] Abgedruckt bei Burney II, 367.

[38] So ao Eliz. (Man sehe The Statutes of the Realm. vol. IV 1819. c, 4 § 2 und § 10). . . . all Fencers Bearwards comon Players of Enterludes and Minstrells wandring abroade (other then Players . . belonging to any Baron of this Realme, or any other honorable Personage of Degree . . .); all Juglers, Tynkers Pedlers and Petty Chapmen wandring abroad . . . shalbe taken adjudged and deemed Rogues Vagabonds and Sturdy Beggers, and shall susteyne such Payne and Punyshment as by this Acte is in that behalfe appointed. Im § 10 folgt die Einschränkung der Bestimmungen in Betreff der dem „John Dutton of Dutton in the County of Chester Esquire" und Erben früher eingeräumten Rechte über die Minstrels etc. jener Grafschaft.

[39] Citiert von Chappell Pop. Music.

[40] Erasmi Roterdami in nov. testam. annotationes. Basileae 1535 (I. Ausg. 1519). Ich setze den betr. Passus aus einer deutschen Übersetzung von 1521 hierher.

Herr Erasmus von Roterdams verteutschte ausslegung, über diese wort sant Pauls zu den von Corinth, in der ersten Epistel am Vierzehenden Capitel . . . . . Von Gesang. (1521.)

. . . Lieber was müssen doch dieselben leut für ein glauben vom Herrñ Christo haben, die es dafür halten, das er lust zu dem gereusch solcher stymmen habe. Wir haben uns daran auch nicht lassen benügen, sonderñ in die kirchen ein arbeitsame und weltliche musica angenommen, mit eynem ungestümen gekree mancherley stym̄en, das ichs dafür acht, das dergleichen wider auff der Kryechen noch Römer panen und weltlichen spieln nye gehört ist worden. Es erschalleth als von posaunē, tru-

meten, krumbhörnern, pfeiffen, unnd orgelñ, unnd darzu singt man auch darein. Do hört man schendtliche und unerliche bullieder unnd gesang, darnach die hurñ und puben tantzen. Also laufft man heuffig in die kirchen, wie auff ein pan oder in ein spielhauss, etwas lustigs unnd lieplichs zu hören. Und umb des willen heldeth man mit grossen kosten orgelmacher, unnd grosse hauffen knaben, die jr leben lang solch kreen allein, und darneben nichts guts lernen. Man ernert und zeucht ein versamlung untzüchtiger leuth, als der meist teyl des folcks ist, und die kirch wirt beladen auch umb des gifftigen schedlichen dings willen. Ich bit dich du wellest doch rechen unnd überschlaen wieviel armer leut, die far an jrm̃ leben leyden, mit dem sold der singer hättest mögen erneren und erhalten. Das ist aber so angenem, das die münchen nichts anders thun, zuvor in Engellandt, und deren gesang hat sollen sein ein weynen unnd clage, dieselben glaubẽ Gott werd versönt mit unkeuschem singen, unnd behend beweglichem Hals.

Seite 116 ff.

1 Essai sur les instruments . . . par. Ed. de Coussemaker. (Annales archéologiques dirigés par Didron ainé. Tom. III ff. Paris 1845 ff.)

2 Carl Engel: Researches into the early history of the Violin family. London. 1883. S. daselbst weitere Literatur. C. Engel: Descriptive Catalogue of the mus. instr. in the South Kensington Mus. 2. Aufl. London 1874.

3 A. J. Hipkins: Musical instruments . . . Edinburgh 1888.

4 In der Kritik des Buches von Hipkins. V. f. M. 1888.

5 Nomenclator, Omnium Rerum Propria Nomina . . . Hadriano Junio Medico Auctore. Antverpiae, Ex Officina Christophori Plantini. . 1577.

6 Alle vorkommenden Namen anzugeben, erschien überflüssig.

7 Vgl. die vortreffliche Arbeit von C. Krebs: Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. V. f. M. 1892.

8 Werden doch z. B. im 14. und 15. Jahrh. Rebecs ohne Schalllöcher dargestellt.

9 Man sehe Carter: Specimens of Anc. Sculpture and Painting. London 1780/94.

10 Eine Abbildung in Engel's Catalog. S. auch Hipkins a. a. O.

11 Vgl. Angleterre ancienne . . trad. de l'Anglois de M. Jos. Strutt. Tom. 2. Paris 1789. Die Angaben daselbst (Coussemaker hat mehreres daraus entnommen) beruhen teilweise auf Cotton MS. Tiberius VI (Br. Mus.); die Zeichnungen der Instrumente daselbst sind im Gegensatze zu denjenigen im Psalterium latinum (Saec. XI) Bibl. Harl. 603 (Br. Mus.) sehr gut.

12 Man vgl. z. B. Engel a. a. O. Einzelnes von Ambros u. a. beschrieben.

[13] Vgl. darüber: La musqiue en Lorraine . . par Alb. Jacquot. 2. Aufl. Paris 1882.

[14] Im Pardoner's Tale:

Wheras with harpes, lutes and giternes
They dance and plaie at dis bothe day and night.

[15] Vgl. Rob. Hirschfeld: Notizen zur mittelalterl. Musikgesch. M. f. M. 1885.

[16] Libellus monocordi. (Coussemaker script. III.)

[17] Introductio Musicae sec. mag. Joh. de Garlandia: . . falsa musica que instrumentis musicalibus multum est necessaria . .

[18] Von der Lauten-, Orgel- und Virginalmusik wird im folgenden Teile die Rede sein.

[19] Mehrstimmige Tänze aus dem 15.—17. Jahrh. siehe bei Eitner M. f. M. 1875.

[20] Die Forschungen über die englischen Komödianten in Deutschland sind noch nicht abgeschlossen. Ausführliche Literaturangaben erscheinen an dieser Stelle unnötig. Das Werk von Joh. Bolte: Die Singspiele der engl. Komödianten, gieng mir zu spät zu, um benutzt zu werden. Über engl. Instrumentisten in Holland und Frankreich vgl. Edm. van der Straeten: La musique aux Pays-Bas, Jacquot a. a. O.

Über theatralische Aufführungen der „children ef the chapel" vgl. besonders J. P. Collier a. a. O. Über ihre Tätigkeit als Instrumentisten vgl. auch „Annalen" M. f. M. 1894.

Zur Frage der englischen Metrik sei nachträglich auf einen soeben gedruckten höchst interessanten Vortrag verwiesen: The old English Alliterative Line. By Prof. H. Frank Heath. (Read at a Meeting of the Philological Society, June 2, 1893.)

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.

GESCHICHTE DER MUSIK

IN

ENGLAND.

VON

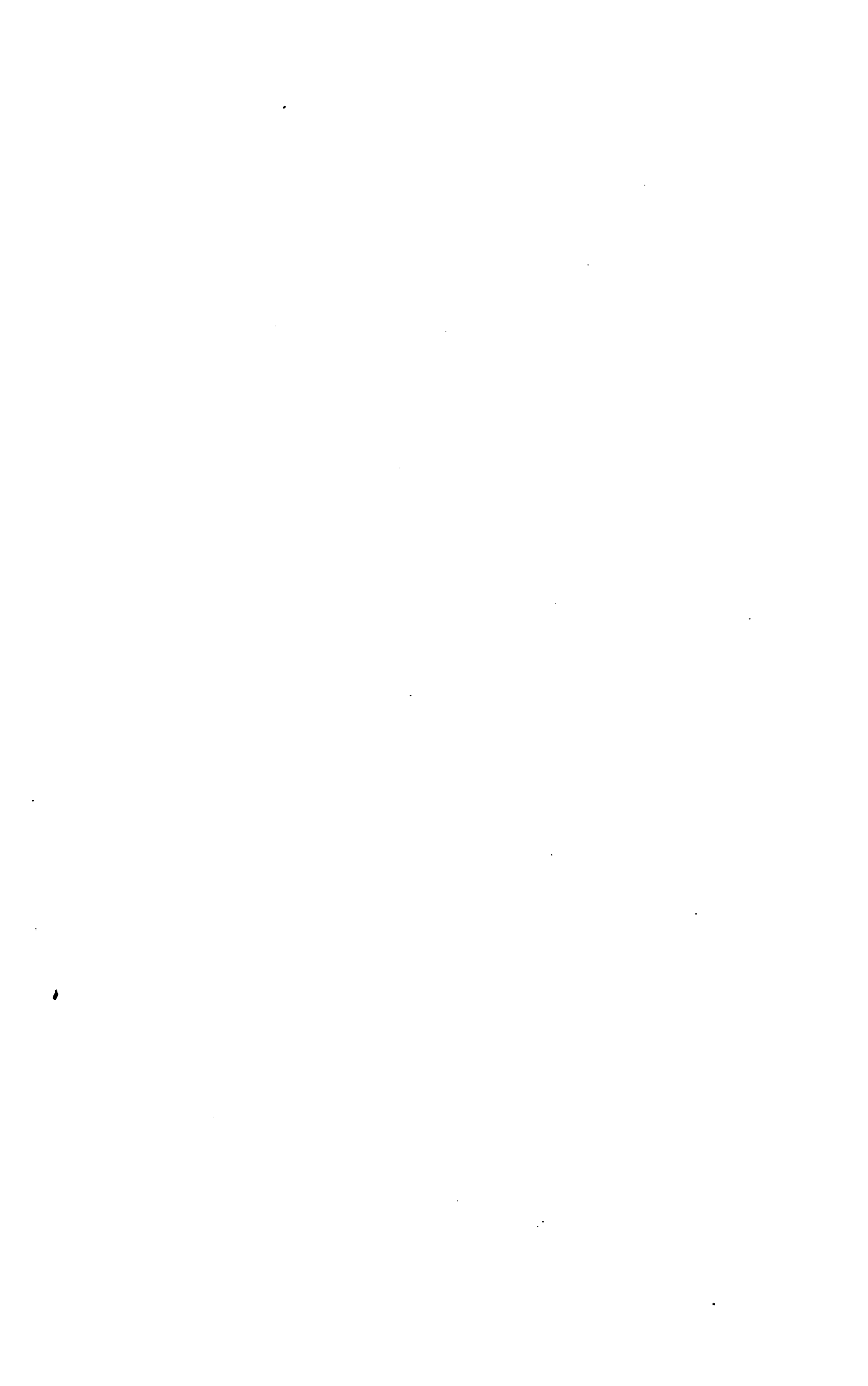
DR. WILIBALD NAGEL.

ZWEITER TEIL.

STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1897.



VORWORT.

Mit dem vorliegenden zweiten Teile meiner Arbeit ist die Aufgabe, die ich mir stellte, beendet. Der ursprüngliche Plan wurde durch das Erscheinen von Henry Davey's History of English Music wesentlich insofern alterirt, als meine Absicht, eine nach Möglichkeit genaue bibliographische Aufstellung zu geben, in dem englischen Buche im grossen und ganzen erfüllt, die Ausführung für mich daher zwecklos wurde. Die Anmerkungen also, in welche ich nach den im ersten Teile des Werkes dargelegten Gesichtspunkten die Beschreibung der Druckwerke und Manuscripte sämmtlich verlegt haben würde, haben ein anderes als das beabsichtigte Aussehen bekommen. Ich habe mich bemüht, sie so knapp als möglich zu fassen, nur wirkliche Ergänzungen und die Fundorte u. s. w., die ich aus irgend welchen Gründen nicht in den Text aufnahm, in ihnen zu bieten. Um möglichste Vollständigkeit zu erzielen, sind viele Namen — bei weitem nicht alle, denen der Forscher in den zallosen Manuscripten begegnet — aufgenommen worden, welche für die Entwicklungsgeschichte der Kunst nicht oder kaum in Betracht kommen. Ich hoffe, die Gruppirung derselben so eingerichtet zu haben, dass die Darstellung selbst keinen wesentlichen Unterbruch erleidet.

Ich unternahm die Entwicklung der Musik in Eng-

land im Anschlusse an das Culturganze zu schildern, die Einwirkungen, welche sie durch die politischen, religiösen und sozialen Strömungen und Verhältnisse erfuhr, darzustellen, ohne jedoch den Versuch aufzugeben, gleichzeitig die ihr immanenten Gesetze in ihrer Fortbildung zu entwickeln. Dass sich ein solches Vorhaben in einem für weitere Kreise bestimmten Werke nur mehr andeutend als breit ausführend verwirklichen lässt, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung.

Nachdem nun das Ganze fertig vorliegt, werden, wie ich hoffe, die Einwände, welche von einer Seite erhoben wurden, weil der Titel nicht zum Inhalt passe, fallen gelassen werden. Im ersten Teile des Buches stellte ich die Zeit der Vorbereitung dar, schilderte den nationalen Gesang als wichtigen Factor des nationalen Lebens, zeigte ihn im Kampfe gegen das eindringende Christentum, begleitete das Vordringen desselben und suchte die Einwirkung der Volksmusik auf die Weiterbildung der Theorie festzustellen. Daran schloss sich eine Erklärung der Formen, wie sie sich allmählich zu bilden begannen, und als Abschluss die Darstellung der beginnenden Consolidirung der künstlerischen Verhältnisse. Auf diesem Fundamente erhebt sich der zweite Teil, welcher mit der Darlegung des Wirkens des Mannes anhebt, an dessen Namen wir die Anfänge systematischen, geordneten Schaffens knüpfen müssen. Das Licht, welches die moderne Musikforschung auf die ersten Zeiten des Contrapunktes wirft, dringt immer noch nicht weit in die Tiefe; auch die Periode um die Wende des 15. Jarhunderts bedarf noch gar sehr der Aufhellung: hier muss noch die Arbeit vieler und uneigennütziger Kräfte einsetzen, soll die Wandlung zum bessern Verständnisse erzielt werden.

Dankbar habe ich der Anerkennung zu gedenken, welche der Anfangsteil meiner Schrift bei der Kritik gefunden hat; auf den mehrfach geäusserten Wunsch, Beispiele einzufügen, glaubte ich nicht eingehen zu können: was sollen uns Schnitzel? Zudem sind viele englische Werke in Neudrucken zugänglich, und täglich, so darf man sagen, werden andere zur Herausgabe vorbereitet.

Die Teilnahme lieber Freunde hat mein Buch begleitet: möge sein Erfolg ihren Wünschen entsprechen!

Den Herren W. Barclay Squire und Hughes-Hughes in London, R. Eitner in Templin, Oberbibliothekar Dr. Kopfermann in Berlin, deren Hilfe ich mehrfach in Anspruch zu nehmen hatte, statte ich für die unermüdliche Liebenswürdigkeit, mit der sie meine Arbeit zu fördern suchten, auch von dieser Stelle aus den herzlichsten Dank ab.

Cleve, 20. Juli 1897.

Dr. Wilibald Nagel.



INHALT.



I. KAPITEL.

Dunstable.

Unser Weg führte bisher fast ausschliesslich durch Niederungen; nur einmal türmte sich, hochragend wie eine Zinne, ein echtes Kunstwerk vor unseren Blicken auf; aber die Verheissung, die es zu geben schien, erfüllte sich nicht, die Hoffnung, als ob mit dem Sommer-Canon wirklich der Anfang systematischen, von künstlerischem Formensinne durchdrungenen Schaffens gefunden wäre, trog. Nach wie vor blieb es bei den tastenden Versuchen der Theoretiker, vorwärts zu kommen aus einem Zustande, welcher auf eine derjenigen der Entstehung des berühmten Canons weit voraufgehende Zeit hinweist.

Zum grossen Teile waren die theoretischen Arbeiten, insofern nämlich als sie lebensfähige Keime der Weiterentwicklung enthielten, auf alten Forderungen volkstümlicher Kunst aufgebaut. Dieser Sachlage müssen wir uns erinnern, sobald von der glänzenden Entwicklung eines Teiles der englischen Instrumentalmusik die Rede sein wird: nur dann nämlich werden wir einer so merkwürdigen Erscheinung, wie sie Hugh Aston, der Vater, nicht der Erfinder des englischen Virginalstiles, bietet, wenigstens einigermassen — da eben praktische Beispiele der Kunst seiner Vorgänger fehlen — geschichtlich gerecht zu werden vermögen.

Ehe wir jedoch diesem Manne näher treten können, haben wir unsere Blicke auf den Beginn planmässigen künstlerischen Arbeitens in England zu richten und insbesondere uns das Wirken jenes ehrwürdigen Patriarchen der Kunst, des John of Dunstable, zu vergegenwärtigen.

Die Person des ersten jener langen Reihe von Künstlern, welche den Contrapunkt langsam aber stetig aus-

bauten, ist bis vor kurzem noch in völliges Dunkel gehüllt gewesen; Dunstable ist es ergangen, wie so vielen seiner Zeitgenossen und anderer bedeutenden Menschen vor und nach ihm: das, was sie geleistet hatten, blieb zwar in der Erinnerung der Nachgeborenen haften, aber um den Kern ihrer Lebensarbeit ballte sich nach und nach allerhand Beiwerk zusammen; die Person selbst erschien mehr und mehr in einer gewissen mythischen Umkleidung. So rückte Dunstable, wie man ihn nach seinem Heimatorte nannte, allmälig unter die Schaar der „Erfinder“ der Musik auf, die gröste Ehre allerdings wol, welche ihm nach jener Meinung zu teil werden konnte.

Was in England von des Meisters Werken bekannt geworden, ist an Umfang geringfügig; die gröste Mehrzal seiner Werke liegt in Italien, wo ohne jeden Zweifel die Haupttätigkeit des Mannes sich entfaltete. Niemand vermag zu sagen, wie viele Erzeugnisse seiner Kunst etwa in Abschriften ihren Weg aus dem lachenden Süden nordwärts genommen und lauschenden Hörern in englischen Klöstern die neue Weise ihres Schöpfers gelehrt haben. Noch harrt der weitaus grössere Teil von Dunstable's Arbeiten der Wiedererweckung, wie überhaupt so vieles, was durch die neuesten Forschungen dem Interesse wieder näher gerückt worden ist: eine Arbeit, welche notwendigerweise erst unternommen werden muss, ehe man zu einem abschliessenden Urteile über die Anfänge geregelter contrapunktischer Satzweise gelangen kann.

Von der Bedeutung des alten englischen Meisters[1] spricht zuerst der Dichter Martin le Franc († 1460) in seinem „Le Champion des Dames“: die besten französischen Meister sind durch die Kunst von Dufay und Binchois in den Schatten gestellt worden, welche eine neue Praxis üben, Sopran und Bass in angenehmer Concordanz erweitern, die Versetzungszeichen gut anwenden, Pausen setzen, transponieren, und alles dies nach dem Vorbilde englischer Künstler, besonders des Dunstable tun. Jo-

hannes Tinctoris[2] erwähnt des Meisters in seiner Abhandlung „de arte contrapuncti“ als des Mannes, welchen neben Binchois und Dufay als Lehrer gehabt zu haben die Okeghem, Regis, Busnois, Caron, Faugues sich rühmen; und im Prohemium des „Proportionale“ schreibt derselbe Gewährsmann, dass die Quelle der neuen Kunst, zu deren Studium sich so viele wendeten, in England zu suchen, und dass als der geistige Führer der Richtung Dunstable zu betrachten sei. Aber Tinctoris betont dann im weiteren, dass in seinem Vaterlande der englische Tonsetzer keinen würdigen Nachfolger gefunden habe, dass die weitere Entwicklung des Satzbaues durch Männer wie die oben genannten gefördert werde, während Dunstable's Landsleute — ein Zeichen sehr geringer geistiger Regsamkeit — seit seinem Auftreten stets in derselben Weise komponiert hätten.

Auch Gafori[3] erwähnt den Tonsetzer, ebenso nennt Guillaume Cretin[4] ihn in seinem Klageliede auf Okeghem's Tod, aber zu Beginn des 17. Jahrhunderts erscheint die Erinnerung an ihn bereits wenig lebendig mehr: Seb. Heyden nennt ihn wol als Erfinder des Contrapunkts, aber seine Bewundrung gilt den Männern, welche den musikalischen Satzbau aus den anfänglichen Stadien zu höherer Entwicklung führten. Weiterhin verschwindet Dunstable's Name immer mehr; nur der Abt Johann Nucius erwähnt ihn: Dunxstapli bedeutet ihm den Erfinder der Figuralmusik. Als ein gleich schattenhaftes Wesen lebte er in seiner Heimat fort, wie seine mitleidig-spöttische Erwähnung durch Morley und eine Bemerkung von Thomas Ravencroft, dessen Gewährsmann Nucius war, zeigen. Die beiden englischen Historiker des 18. Jahrhunderts haben nichts neues über Dunstable beizubringen vermocht; erst durch Fétis und Kiesewetter wurde man wiederum auf die Anfänge des Contrapunkts aufmerksam gemacht, aber erst 1856 veröffentlichte Morelot in seiner Schrift „de la musique au XV siècle“ eine Chanson des Engländers „O rosa bella“, welche sich

auch bei Ambros findet, welcher seinerseits über den Meister nichts neues hat anführen können. Erst Haberl hat mit seiner Arbeit über Dufay entschieden auf dessen Zeitgenossen hingewiesen und schon die Forderung gestellt, die Werke des Mannes zu sammeln und herauszugeben. Doch selbst das Urteil, das auf der vollen Kenntnis von Dunstable's Werken beruhete, würde dem Meister nicht gerecht werden, es sei denn, dass wir mit einigen Vertretern wenigstens der englischen Componistenschule des 13. und 14. Jahrhunderts bekannt gemacht würden. W. Barclay Squire hat eine Reihe von Tonsätzen Dunstable's (Magnificat und Motetten) für das britische Museum copirt, und so ist unsere Kenntnis des Mannes immerhin eine etwas umfassendere, als dies noch vor kurzer Zeit der Fall war.

Über Dunstable's Leben wissen wir wenig; doch ist ganz zweifellos, dass er schon in frühen Jahren sein Vaterland verlassen hat. Irgendwelche Angaben, die uns Schlüsse auf das Jahr seiner Geburt gestatteten, besitzen wir nicht. Es ist nicht unmöglich, dass die allgemeine Misstimmung gegen Richard II. († 1399), welche dieser durch sein Nichthalten der bei seinem Regierungsantritte den Orden gegebenen Versprechungen (John Dunstable gehörte sicherlich dem geistlichen Stande an), durch seinen Widerstand gegen die Ansprüche der hohen Geistlichkeit, durch sein Verhalten gegen die Lollarden gegen sich heraufbeschworen hatte, wir sagen, es ist nicht unmöglich, dass der allgemeine Unwillen des Volkes gegen seinen Herrscher auch den Tonsetzer aus seinem Vaterlande getrieben hat. Dunstable mag über Cambrai gegangen sein und sich in Paris aufgehalten haben. Dann lenkte er seine Schritte nach Italien, dem Lande, welches schon um den Beginn des 15. Jahrhunderts in mannigfacher Beziehung den Namen eines gelobten für die Musiker verdiente. Insbesondere musste Rom die Fremden anlocken: im Jahre 1377 war der päpstliche Stuhl aus Avignon dorthin zurückgekehrt; der Clerus war jeglicher Askese abgeneigt, die

Reformbewegungen waren unterdrückt worden. Die Stelle des einfachen gregorianischen Gesanges hatte die üppigere Kunst der Niederländer und Franzosen gewonnen, und die päpstliche Kapelle aus der Zeit des Avignoner Exils war mit derjenigen zu Rom verschmolzen worden. Ein unübertreffliches Sängermaterial stand dem Papste zur Verfügung, und es lag in der Natur der Sache, dass die anderen Kirchen nicht hinter dem Glanze der päpstlichen Kapelle zurückbleiben wollten.

Italienische Bibliotheken bewahren eine grosse Anzal von Dunstable's Schöpfungen auf, mit welchen der glänzende Morgenstern niederländischer Kunst, wie Ambros den Dufay nennt, schon vor dem Jahre 1428 bekannt geworden sein mag. Wie lange Dunstable in Italien blieb, ist unbekannt; wir wissen nur, dass er nach England zurückkehrte und im Jahre 1453 starb. Man kennt zwei lateinische Grabschriften für ihn[5], die beide ihn als Astronomen und unvergleichlichen Musiker feiern. Über persönliche Beziehungen zwischen Dunstable und seinen Fachgenossen wissen wir nichts; dass er der Lehrer Okegbem's war, liegt nicht ausser dem Bereiche der Möglichkeit.

Worin bestand nun seine Kunst[6], was war das epochemachende darin? Eine genügende Antwort ist zur Zeit noch nicht zu geben. Dass Dunstable nicht ohne Vorgänger war, könnte man, auch wenn kein älteres Kunstdenkmal vorhanden wäre, aus dem ex tempore Gesang, dem Discantus und den Schilderungen, die von ihm vorliegen, ohne weiteres folgern; dieser, wie er die Kehlfertigkeit der Sänger herausforderte, beförderte auch das, was wir Nachahmung nennen, jene technische Fertigkeit der wechselweisen Stimmennachahmung, deren Anfänge auf dem Papiere wahrscheinlich roher aussehen, als die ersten frei gesungenen Imitationen geklungen haben. Erst nachdem das Princip der intensiveren Stimmverknüpfung von den kirchlichen Tonsetzern angenommen und mit der consolidirten Lehre verflochten war, wurde das künstlerische Resultat für die nächste Zeit ein ästhetisch

unerfreuliches und unerquickliches — ein Gesetz, das sich bei jedem Übergang von naivem zu bewusstem Schaffen geltend macht —; was jetzt das Product des Wettsingens der Sänger war, vermag das mit den aufgeschriebenen Discantusgesängen des 14. Jahrhunderts vertraute Ohr nur schaudernd zu ahnen. Die Fähigkeit, die Stimmen in engere Berührung zu bringen, die innere gegenseitige Beziehung derselben zu heben, zeigt sich bei Dunstable bereits in solchem Grade entwickelt, dass das Ohr das Resultat nicht ohne einige Befriedigung vernimmt. Von einer principiellen Durchführung der Nachahmungen ist allerdings noch ebenso wenig die Rede als von einem bestimmten Auftreten derselben; es haftet an allem noch etwas kurzatmiges, das ganze ist mehr andeutende Skizze als ausgeführte Zeichnung; es fehlt breite Entfaltung, die Farben mischen sich noch zu keiner harmonischen Einheit. Zur vollen Lebensäusserung, zur Geltendmachung ihrer einzelnen Teile werden somit die Stimmen noch durchaus nicht gebracht, und doch fühlt man das Streben nach melodischer Selbständigkeit durch, welche ihre Regeln nach künstlerischen Gesichtspunkten empfängt und nicht mehr ausschliesslich nach den mehr oder weniger zufälligen Zusammenklängen. Das rhytmische Leben schlummert oft noch völlig, mehrfach verschlingen sich aber die melodischen Glieder zu schönen Gewinden, denen freilich, trotz des verhältnismässigen Wohlklanges, der ihnen eigen, doch noch das letzte, das den Kunstwert erst ausmacht, fehlt: das warmblütige, seelische Leben. Nach solchen Zügen, welche schlaglichtartig hinter dem Gewinde der „Arbeit" Zeichen individueller Betätigung plötzlich erscheinen lassen, nach Zügen, wie sie die Werke auch der ersten Niederländer schon verraten, wird man wol vergeblich bei Dunstable suchen. Aber ihm gebührt gegen Dufay und Binchois die Priorität einer Reihe von technischen Fertigkeiten, unter denen die Terzvorhalte und die rhythmische Veränderung eines Motivs genannt sein mögen.

Welchen Vorschritt also seine Werke gegenüber dem Stegreif-Contrapunkt und dem armseligen Fauxbourdon bedeuten, ersieht man zur Genüge. Ganz frei von Anklängen an die ältere Technik ist Dunstabe nicht; wie die jeden Vertreters einer Übergangszeit weist auch seine Kunst zwischen dem Wollen und Vermögen ein Misverhältnis auf, welches bei ihm, als dem Begründer einer neuen Richtung, um so schroffer erscheint. Mag er aber auch immerhin noch in die mehr mechanische Satzweise der früheren Zeit verfallen sein, sie bedeutet principiell für ihn einen überwundenen Standpunkt; von seinem Auftreten an bekam die Welt eine neue Kunst, welche, mit Ambros zu sprechen, ihren Ausgangspunkt gleichmässig vom weltlichen, mehrstimmig behandelten Liede und vom gregorianischen Gesange nahm.

In seinem 1869 ausgegebenen Prospecte eines Werkes „les harmonistes du XIVe siècle“ verhiess Coussemaker die wichtigsten Entdeckungen: „Die englische Schule war schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts stark entwickelt und blieb im 14. nicht zurück.“ Ob der Satz in dieser Form bestehen bleiben kann, erscheint immerhin fraglich; von einer „englischen Schule“ würde sich nur sprechen lassen, wenn wir auf in England ansässige Tonsetzer stiessen, deren Werken irgend ein gemeinsames etwas, eine Eigentümlichkeit des Stiles, die sich mit Recht und guten Gründen als typisch-englisch bezeichnen liesse, innewohnte. Vor Fairfax ist in England kein Tonsetzer tätig gewesen, welcher in seinem Vaterlande allgemeine Anerkennung gefunden hätte. Wol aber treffen wir zu Dunstable's Zeit auf eine ganze Reihe englischer Meister, die im Auslande lebten, aber nur bei nichtenglischen Autoritäten Anerkennung fanden. Soweit sich die Sachlage bis jetzt übersehen lässt, ist das Wirken dieser Leute für ihre Heimat ziemlich ohne Bedeutung geblieben, wie wir denn schon sagten, dass dem Sommercanon zunächst kein ebenbürtiges Kunstwerk folgte; das Lied auf die Schlacht von Azincourt u. ä. steht in technischer Beziehung

sowol als hinsichtlich des Ausdruckes auf einer viel tieferen Stufe als jenes Werk.

Man wird also den Spuren der schöpferischen Tätigkeit von mit Dunstable gleichzeitigen oder etwas späteren englischen Meistern zu allerletzt in England begegnen: nicht, weil möglicherweise alles, was sie in England geschrieben, verloren gegangen ist (es finden sich übrigens Manuscripte, welche die Autorennamen Dunstable und L. Power tragen; es scheinen dies jedoch Abschriften zu sein); nicht, weil sich ihre Werke zum grösseren Teile in italienischen Bibliotheken erhalten haben, sondern aus dem einfachen Grunde, weil England um die Zeit von Dunstable's Tode ein Land war, in welchem der Kunst keine Freistatt geboten war. Wol war die grosse Bewegung, welche auf die Bildung einer englischen Nation zielte, schon in der Mitte des 14. Jahrhunderts abgeschlossen, das Französiche war eine fremde Sprache geworden, das Lateinische nur mehr für die Gelehrten da; der Engländer, ob hoch, ob niedrig geboren, sprach seine eigene Sprache; wol war es die Zeit, da England seinen ersten grossen Dichter erhielt. Aber Chaucer's Stimme weckte kein Echo bei den Nachkommenden. Parallel mit dem plötzlichen Niedergang der Literatur ging der politische Fall des Landes. Unzweifelhaft hat dieser jenen zur Folge gehabt, und es bedarf keines Beweises, dass, selbst wenn damals Tonsetzer von einiger Bedeutung im Lande ansässig gewesen wären, die traurigen Verhältnisse diese zu keiner irgendwie fruchtbringenden Tätigkeit hätten kommen lassen. Auf die ruhmvollen Tage von Crecy und Poitiers folgten lange Jahre der Schmach, die Hoffnungsfreudigkeit der Nation war in düstere Verzweiflung gewandelt, die umfassende Toleranz und Weitherzigkeit, die einen der vorstechendsten Züge in Chaucer's Gestalten ausmacht, wurde unbarmherzig ertötet, jede Spur geistiger Regsamkeit unterdrückt, die hohe Schule zu Oxford, der Heerd der neuen ketzerischen Lehren, brutal vergewaltigt. Man kann den schreienden Gegensatz der Lebensanschauung

in den beiden Zeiträumen nicht besser schildern, als es die beiden Werke tun: dort die fröhlich-derbe, behaglich-reiche Welt in den Canterbury Erzälungen; hier Longland's Vision Peters des Pflügers, welcher in der Welt des Jammers lebt, die für den Armen nur Unterdrückung, kein Recht kennt. Soziale und religiöse Wirren im Innern, der 100järige Kampf gegen Frankreich: in welchem Zeitraume in der Literatur nur die Satire, das politische Werbemittel der Unterdrückten, das in vielen Fällen allerdings wol kaum mehr als eine platonische Macht ist, in der Musik nichts anderes gedeihen konnte als die gassenhauerischen Melodieen zu den in den aufreizenden Liedern der Lollarden überall verbreiteten Angriffen auf Besitz und üppiges Leben.

Dunstable's „Schule“.

Man hat sich gewöhnt, Dunstable als den Vertreter der zweiten Epoche der englischen Musikgeschichte zu betrachten, derjenigen Zeit also, welche mit der Periode der ältesten niederländischen Kunst parallel läuft. Dass wir dies nicht in dem Sinne tun können, dass er als Repräsentant einer national-englisch gefärbten Satzweise erscheint, ist nach dem gesagten völlig klar: zur Weiterbildung der musikalischen Technik befähigte ihn die natürliche Anlage; aber weder verdankte er seinem Vaterlande künstlerische Anregung — wäre dies der Fall, so würden in seinen Werken wol in ausgiebigster Weise altenglische Weisen oder doch Reste solcher zum Vorschein gekommen sein —, noch gewann er auf die Musik seines Landes irgend einen besonderen Einfluss. Man misverstehe den Satz nicht: im Anfange ihrer, sagen wir, modernen Entwicklung hatte die Tonkunst keine weitere Bedeutung als diejenige einer rein technischen Fertigkeit; die innere Welt war den Tonsetzern noch ein Geheimnis, in das der schaffende Menschengeist noch nicht eindringen konnte. Bestimmte Gefühle in Tönen auszusprechen, irgendwelchen künstlerischen Ideen tönendes Leben zu verleihen, war den Componisten noch nicht gegeben. Erst ganz allmälig löste sich ihnen die Zunge, gewannen sie mit der vollen Herrschaft über die Materie die Fähigkeit

der tiefsten Verinnerlichung ihrer Gedankengänge. Hier aber gehört den Niederländern die Priorität. Einen Zusammenhang also zwischen dem englischen Meister und seinen niederländischen Rivalen zu leugnen, wäre thöricht; der Satz Haberl's „die neuesten Forschungen vindicieren die Anfänge der Gothik — mit welcher der Schriftsteller die Musik-Epoche von 1450—1594 vergleicht — den Engländern; das Zeugnis von Martin le Franc und andern späteren schreibt die Erfindung der „Polyphonie" dem Engländer Dunstable zu. Die Gothik entwickelte sich am herrlichsten in Nordfrankreich und dem westlichen Deutschland. Dufay, Binchois, Okeghem, Josquin, Heinr. Isaac, Senfl u. s. w. schufen im Geiste Dunstable's" schiesst aber in seiner Schlusswendung bedenklich über das Ziel hinaus: die erste Äusserung einer wenn auch noch so bestimmt formulierten Absicht — was nicht einmal ganz auf Dunstable zutrifft — lässt sich nicht mit dem durch technisches Können und künstlerisch geläuterten Geschmack gereiften Werke zusammenstellen.

Wir werden im Verlaufe unserer Darlegung einer ganzen Reihe von Eigentümlichkeiten der niederländischen Satzkunst in England begegnen; aber die Frage nach dem augenscheinlichen Zusammenhang des künstlerischen Wirkens der Vertreter beider Völker lässt sich nur teilweise beantworten. Ambros sagt, dass kein niederländischer Sänger, kein niederländischer Kapellmeister je den Kanal passiert hat. Das mag richtig sein, obwol es sich nicht beweisen lässt. Andrerseits wissen wir allerdings von im Auslande lebenden Engländern, welche, sei es auf den Wunsch eines Fürsten, eines Klosters nach der Heimat zurückgiengen; aber dass diese Leute, welche im Verkehre mit niederländischen Collegen gestanden, in ihrer Heimat eine fruchtbringende Tätigkeit entfaltet hätten, erfahren wir nicht. Somit ergiebt sich, dass wir gar kein Recht haben, von einer „englischen Schule" innerhalb des Zeitabschnittes, von dem hier die Rede ist, zu sprechen, wenn wir nicht die eine Ausnahme feststellen, dass auf dem

Gebiete der Virginalmusik sich schon zur Zeit Heinrich's VII. eine Richtung begründet hatte, welche an selbständiger Bedeutung Alles, was auf gleichem Gebiete innerhalb der führenden continentalen Staaten geschaffen worden war, weit hinter sich zurück liess.

Werke der anderen in Italien ansässigen Engländer sind bis jetzt leider noch nicht bekannt geworden[1]; wir müssen uns daher begnügen, die Namen der Meister und das wenige, was über ihre Verhältnisse ermittelt wurde, hier wiederzugeben. Möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich, dass eine spätere an Ort und Stelle vorgenommene systematische Forschung Talente ersten Ranges unter ihnen entdeckt; dass selbst diese aber eine bemerkenswerte künstlerische Selbständigkeit behaupten könnten, ist, wie ein Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Musik nach Dunstable lehrt, ausgeschlossen: auch bei ihnen wird sich als gemeinschaftliches Kennzeichen die (nach Ambros' treffendem Ausdrucke) knospenhaft unentwickelte Form finden, und ein Unterschied nur in der grösseren oder geringeren Leichtigkeit der Stimmeintritte und dem intensiveren oder weniger ausgeführten Grade der Imitationen, weniger in der harmonischen Gesamtwirkung der Gebilde festzusetzen sein. Schon Ambros hat auf einen, ehemals zu Piacenza, jetzt in dem Liceo musicale in Bologna bewahrten Codex aufmerksam gemacht, in welchem ein Gervasius de Anglia mit einem Et in terra pax, Johannes Bennet, Anglicus mit einem Sanctus und einem Qui tollis, Zacarias Anglicanus mit einem Et in terra vertreten sind. Neuerdings hat nun Haberl in seiner verdienstlichen Studie über du Fay noch weitere Namen englischer Tonsetzer des 15. Jahrhunderts angegeben; unter diesen erscheinen der früher als Theoretiker genannte Lionel Power, ferner ein John Alain, Bedingham und ein P. Benet, welchen sich noch die Markham, Forest, Stanley anschliessen. Wir kennen, wie gesagt, nur die Titel von Arbeiten dieser Meister; der Zusatz „Anglicus“ oder de Anglia ist nicht bedeutungslos,

und fast scheint es, als hätten die italienischen Copisten die Tatsache, dass England Tonsetzer hervorbringe, für besonders mitteilenswert erachtet.

Die zweite Periode unserer Kunst in England, der die genannten Namen angehören, mag man, wenn man anders in dieser Weise rubrizieren will, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts rechnen. Die Vertreter der unmittelbar folgenden Zeit sind John Hanboys, Musicae Doctor, Thomas Saintwix, M.D. (auch Seynt Just etc. genannt; vielleicht gar kein Engländer?), Henry Habengton (Abyngdon), Robert Wydow. Von Abyngdon erfahren wir durch zwei Epitaphe des Thomas Morus, dass er ein bedeutender Sänger und gefeierter Orgelspieler war. Diesen Namen mögen noch diejenigen einiger Sänger angereiht sein, welche jenseit der „Silbersee" in künstlerischen Diensten standen: Robert Morton, welchen sich Karl der Kühne aus seines Vaters Philipp Kapelle erbeten hatte, und ein andrer Sänger jenes Fürsten, John Stuart. Morton soll im Jahre 1474 mit dem Niederländer Hayne (Heinrich van Ghizeghem), von dessen Werken man einiges in einer englischen Handschrift französischer Chansons findet [2], in Cambrai gewesen sein. Werke dieser Meister sind nicht erhalten, was um so bedauerlicher ist, als ihre Kunstproducte uns wol das volle Verständnis des sogenannten Eton Manuscriptes erschlossen haben würden, dessen Schöpfer die Hauptvertreter englischer Musik in der Zeit Heinrich's VII. sind. Nur auf indirectem Wege vermögen wir uns über den Stand der Musikübung im damaligen England ein Bild zu machen, das selbstredend kein erschöpfendes sein kann. Doch dürfen wir immerhin sagen, dass der Zeitabschnitt in Bezug auf die vocale Production kaum eine andere Bezeichnung verdient als die grosser Dürre. Hawkins, dem man keinen Mangel an Patriotismus vorwerfen wird, sagt klar genug, dass von den Tagen Dunstable's an bis zum Auftreten Taverner's (um 1550) wenig in der englischen Musik geleistet wurde. Damit kommen wir unzweifelhaft der Wahrheit am nächsten, wenngleich das

Übergehen einzelner Namen ungerechtfertigt ist. Wir wollen dafür nicht die nunmehr hoffentlich ausser Geltung gesetzte „Talentlosigkeit“ der Engländer ins Feld führen; aber die ganze Entwicklung der englischen Kunst des Vokalsatzes geht in der nächsten Folgezeit so überaus langsam vor sich, dass für die voraufgegangene Periode keine günstigen Rückschlüsse möglich sind. In einer und der anderen Beziehung unterscheidet sich die englische von der niederländischen Compositionsweise; wir werden auf sonderbar geführte Stimmbildungen stossen, welche den Einfluss instrumentaler Technik, welcher der Art der Niederländer fremd ist, zu verraten scheinen; im grossen und ganzen aber macht die englische Kunst hinter derjenigen der Niederlande her ihren mehr oder weniger dem jener ähnlichen Bildungsgang durch. Nur in der Instrumentalmusik war es ihr vergönnt, durchaus Neues bieten zu können. Wie bedeutend auch immer einzelne der Erscheinungen sind, die uns in der Betrachtung der Vokalmusik entgegentreten werden, für die Gesammtentwicklung der Kunst, für das gewaltige Resultat des durch die Jahrhunderte geführten Werdeprocesses kann der englischen Musik keine führende Rolle zugeschrieben werden.

Die von Italien ausgehende humanistische Bewegung, deren Endziel im Grunde genommen kein anderes war als eine völlige Verschiebung der sozialen Machtfactoren der Zeit — hiermit kommen wir auf die Gründe für die musikalische Öde der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück — fand zunächst noch in England den Boden wenig für seine nächsten Zwecke vorbereitet; die langen Kriegswirren liessen die da und dort schüchtern erscheinenden Knospen sich nicht zur vollen Blüte entfalten. Schliesslich blieben aber die Besuche hervorragender Humanisten in England nicht ohne günstigen Einfluss, und neben den Geistlichen, welche den neuen Studien besonders eifrig oblagen, erschien die Gestalt des englischen Protectors des Humanismus, des Herzogs Humphrey. Das Laientum fieng an teilzunehmen an der grossen Bewegung

der Geister; englische Bibliotheken erfuhren reiche Erweiterungen; wieweit freilich die Musik dabei in Betracht kam, entzieht sich unserer Kenntnis. Und doch hob sich das geistige Leben als integrirender Teil des Culturlebens der Gesammtheit auch am Ende des 15. Jahrhunderts noch nicht! Ein Gegensatz, wie er nicht schroffer zu denken ist, derjenige zwischen der üppigen Blüte italienischer Geistesentfaltung und der Öde und Stille der nordischen Insel. „In England gab es keine weit und breit berühmten Lehrer, keine namhaften Entdecker, keine glänzenden Autoren, keine litterarischen Fehden, keine grossen Kunstsammlungen, nur wenige nennenswerte Bibliotheken, keine Medicäer und keinen neapolitanischen Königshof. Ganz in der Stille und in strenger Zucht wuchs unter dem nördlichen Himmel der Humanismus heran.“ Mit dem Verfalle der mittelalterlichen Kirche war auch die Blüte von Oxford und Cambridge immer mehr verdorrt; das Studium wurde geflohen, weil es keine Aussicht für die Zukunft bot; die graduirten Studenten fanden keine passenden Anstellungen und blieben oft jahrelang in den Convicten sitzen, den jüngeren Leuten die ersehnten Plätze wegnehmend. Die Studenten, welche nicht in den Stiftungen, sondern in Bürgerhäusern wohnten, recrutierten sich vielfach aus niederen und obscuren Kreisen; es waren arme Schelme, die, um ihr Leben zu fristen, sich nicht selten wol organisierten Raubzügen anschlossen und dadurch zur Landplage wurden. Hier tat eine Neuordnung der Dinge dringend not, und die völlige Änderung des Convictwesens setzte schliesslich dem Unwesen ein Ziel und ermöglichte, aufs neue an ernste Studien zu denken.

Dass diese Verhältnisse auch vom schädlichsten Einfluss auf die Kunst sein mussten, liegt auf der Hand. In England hat die Musik ihren Charakter als Facultät bis auf den heutigen Tag beibehalten; sie wurde als eine der 7 freien Künste gelehrt[3]. Unter den Musik-Studirenden befanden sich, wie wir früher angegeben haben, auch

Kapellsänger der Höfe, welche die Zeit bis zu ihrer Übernahme der für sie in Aussicht genommenen Stellen vielfach ganz an den Universitäten — oft viele Jahre lang — zubrachten, wobei einer oder der andere schon Gelegenheit finden mochte, die erworbenen Kenntnisse praktisch zu verwerten. Im 15. Jahrhundert scheint der Besuch der Universitäten noch nicht sehr beliebt gewesen zu sein, wenigstens ist die Zal der Baccalaurei und Doctores Musicae noch recht gering. Als Prüfungsarbeit wird eine mehrstimmige Composition genügt haben, wozu wol die Kenntnis irgendwelcher Theoretiker, besonders des Boëtius, gekommen sein mag. Man kann die Graduirungen nicht weiter als bis ins 15. Jahrhundert zurück verfolgen; häufiger wurden sie erst vom folgenden ab. Wenn ihre Erlangung nicht leicht war und es öfter 10, ja 20 Jahre brauchte, bis ein Student den ersehnten Grad erlangte, so liegt, wie wir sahen, der Grund dafür nicht an der Schwierigkeit der zu lösenden Aufgaben oder dem umfassenden Lehrplane: die schweren sozialen Krisen unter der Regierung des Hauses York, die oft vorhandene Unmöglichkeit, selbständig den Lebenskampf zu beginnen, alles dies hielt die Leute in den Anstalten zurück, die sie in dem Augenblicke der Graduierung zu verlassen hatten. Oft mögen auch andere Ursachen ausschlaggebend gewesen sein, wissen wir doch, dass manch „bemostes Haupt“ sich vergeblich um die Zulassung zur Prüfung bewarb.

* * *

Der Humanismus gewann in England an Boden, nachdem Richard III. in der Schlacht von Bosworth (1485) seinen Tod gefunden hatte. Schon unter dem ersten Tudor, Heinrich VII., welcher sich selbst nicht an humanistischen Studien beteiligte, wie dies für seinen Nachfolger charakteristisch war, bereitete sich die glänzende Periode wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens in England vor.

II. KAPITEL.

Der Humanismus und die Musik.

Welches auch immer die politischen Ziele der Nationen um die Wende des 15. Jahrhunderts sein mochten, verglichen mit der gewaltigen Bewegung, welche wir unter dem Namen der Renaissance und des Humanismus begreifen, erscheinen sie uns nichtig. Die Entdeckungen des Copernicus durchbrachen den unseligen Zwang der biblischen Autorität; kühne Seehelden durchfurchten des Ozeans feierliche Öde, neue Wunder taten sich vor den erstaunten Blicken der Menschen auf, neue Ideen, neue Lebenswege, ein neuer Gehalt des Daseins überall! Als Constantinopel in die Hände der Türken gefallen, hielten die griechischen Gelehrten, aus der alten Heimat vertrieben, in Italien ihren Einzug; der geistige Gehalt des Mittelalters war erschöpft, mit ihrem Kommen brach ein neuer Sonnentag an. Florenz wurde der Mittelpunkt des jugendfrischen Geisteslebens: hier erwachte der göttliche Homer, hier die ernste Muse der Sophokles, hier die Philosophie des Aristoteles zu neuem fruchtbringendem Sein; hier fand sich alles zusammen, von magischer Gewalt getrieben, was sich aus der dumpfen Enge der Gegenwart hinauf zu einer freieren Zinne sehnte. Kein grösseres Ereignis konnte die Gemüter der staunend in der neuen Welt ihre Kräfte stählenden Menschen aufregen, als wenn eine glückliche Hand einen unbekannten Schatz der classischen Literatur hob. Einem neuen Kreuzzuge vergleichbar, strömte die Menge der Lernbegierigen aller Zungen nach Florenz, aber das Ziel, das zu erreichen ihre Sehnsucht sich gesteckt, war kein phantastisches, kein frommer Wahn umhüllte ihren Blick . . . das neue Land verhiess geistige Freiheit.

Der Einfluss des Humanismus auf England stellt sich in seinen schliesslichen Resultaten gänzlich verschieden von denjenigen in anderen Ländern dar. Die Einwirkungen

auf literarischem Gebiete waren durchaus geringer als diejenigen auf sozialem. War die Bewegung in England anfänglich fast ausschliesslich auf Geistliche beschränkt gewesen, so ergriff sie, nachdem Thomas Morus in dem die innerste Seite des Humanismus enthüllenden merkwürdigen Buche „Utopia" die alte Form des staatlichen und sozialen Lebens in Frage gestellt hatte, die weitesten Kreise des Volkes. Können wir nun auch irgend welchen directen Zusammenhang der ganzen Bewegung mit der Musikproduction in England zunächst nicht nachweisen, so besteht ein solcher doch unzweifelhaft insofern, als wir sowie ein intensiveres Interesse an allen Zweigen wissenschaftlichen Lebens auch eine gegen die Vorzeit bedeutend gesteigerte Anteilnahme an praktischen Musikübungen feststellen können. Und es ist die Art der Musikpflege in England bemerkenswert genug: während es im gleichzeitigen Deutschland eines Edelmannes unwürdig erschien, zu musizieren, wetteiferte der englische König mit den Gesandten fremder Mächte, mit seinen Kindern, mit seinen eigenen Musikern in künstlerischer Betätigung. Vergleichen wir weiter: in Deutschland gewann jene sonderbare Art schulmeisterlicher Musik, die sich bemühte, den Rhythmus horazischer Metren in vierfachem Zusammenklange in kurzen Tonsätzen nachzuahmen, allerdings erst später und auch dann wol nur in beschränkten Kreisen eine Zeit lang Beachtung; in Italien schuf allmählich die theoretisirende Beschäftigung mit der „Kunst der Griechen" den monodischen Stil, der die schliessliche Auflösung der sich gerade zu hochragender Grösse zu erheben anschickenden Polyphonie herbeiführen sollte. Auf keinem dieser Gebiete haben englische Künstler selbständig und selbstschöpferisch gearbeitet; die Paraphrasierung der Psalmen durch den Schotten Joh. Buchanan weckte, wenn sie auch in England nicht unbeachtet blieb, doch keinem seiner Tonsetzer die schlummernden Saiten der Leyer, wie dies in Deutschland geschah.

Wenn wir später gewissen Erscheinungen im englischen Musikleben begegnen werden, die ihre Entstehung

einem andern Lande verdanken, so ist es oft recht schwer, ihr Auftreten im Norden zu erklären; man denke an den in England nicht zum wenigsten wuchernden declamatorischen Stil im 17. Jarhundert, der in Italien als notwendiges Resultat eines langen künstlerischen Experimentirens, dort als fremdes Reis auf fremdem Stamme erscheint. Wir werden den Gründen für diese seltsame Erscheinung im einzelnen nachzuspüren haben. Der schon früher betonten Vorliebe englischer Künstler, sich von der abstracten Speculation fern zu halten, im engsten Verkehr mit ihrem Publikum, d. h. der ganzen oder einer möglichst grossen Menge des Volkes zu bleiben, begegnen wir auch in dem Zeitabschnitte, der uns nunmehr beschäftigen wird. Es ist keine Frage, dass die englischen Tonsetzer des 16. Jarhunderts jeder Aufgabe ihrer Kunst gewachsen waren, aber im ganzen vermieden sie die monströsen Absonderlichkeiten der Niederländer, das bis auf die Spitze getriebene Unübersichtliche der Schreib- und Satzweise, die Geheimniskrämerei in der Kunst. Das sympathische dieser Erscheinung schliesst den Nachteil in sich: wir werden den vom künstlerisch-ernsten Gesichtspunkte aus unangenehm berührenden Eifer, dem Tagesgeschmacke Rechnung zu tragen, die Sucht, den sich in England mehr als anderswo breit machenden Dilettantismus zu befriedigen, mehr als einmal constatieren müssen, sie sogar bei dem grossen Henry Purcell finden, der sich leider bald genug von der Oper abwandte, um der nach geringerer Kost lüsternen Neigung seiner Landsleute die erwünschten Opfer zu bringen.

Rob. Fayrfax etc.

Wir wenden uns zur Betrachtung der englischen Vokalcomponisten, welche vor dem Beginne der Kirchenreform auftraten. Es liegt aus dieser Zeit eine ganze Reihe von zum Teil sehr wertvollen und interessanten Handschriften vor, aus denen einiges schon durch die englischen Historiker bekannt gegeben worden ist. Leider vermisst man das systematische Vorgehen in dieser Beziehung, so dass auch hier eine erschöpfende Übersicht

über die Leistungen der ganzen Periode noch aussteht. Als der typische Tonsetzer des Zeitraumes gilt Dr. Robert Fayrfax. Es wird, um die „Schule" kennen zu lernen, genügen, sich eine Anzal seiner Werke anzusehen: es ist wirklich erstaunlich, wie wenige künstlerische „Charakterköpfe" im damaligen England vorhanden waren. Die Erscheinung ist nur zu erklären, indem man annimmt, dass die „Arbeit" während des ganzen Abschnittes noch im Vordergrunde des Interesses steht, und es ist in der Tat zu sagen, dass den Komponisten des Eton Manuscriptes und einer ganzen Reihe von etwas späteren Tonsetzern der belebende Hauch individuellen Geistes- und Gefühlslebens abgeht. Das kann im Grunde genommen nicht Wunder nehmen, insoweit wenigstens, als die Erfindung musikalischer Motive in Betracht kommt: für diese und die Principien ihres Aufbaues kamen keinerlei andere Gesichtspunkte als ihre Brauchbarkeit zu contrapunktischer Bearbeitung in Frage. Was nun auch immer über die theoretische Verschiedenheit der angewendeten kirchlichen Tonreihen, über die Mannigfaltigkeit ihres Baues gesagt werden mag, bei der geringen Auswal von Intervallen, dem beschränkten Gebrauche von Dissonanzen, der schüchternen Art ihrer Verwendung, der meist ungelenken Art der Stimmführung konnte das Resultat im allgemeinen noch kein erfreuliches sein. Die Reinheit der Harmonie war, nachdem als Princip des Satzbaues die innige Verwebung der Stimmen unter Bezugnahme der einen auf die andere anerkannt worden war, das erste zu erreichende Ziel, das nächste war die Ausbildung der Einzelstimme. Der oder jener Tonsetzer wagte auch in England einen Vorstoss über das Conventionelle der Form; aber ihre Anzal ist gering im Verhältnis zu den Niederländern. Man darf Fairfax nur mit Einschränkungen als den Repräsentanten der ganzen Gruppe bis etwa zu Taverner hin betrachten: Gestalten wie diejenigen Ludford's und Cornishe's nehmen ganz entschieden eine Sonderstellung ein.

Robert Fairfax war nach Anthony à Wood ein Glied der in der Folge zu hohen Ehren gekommenen Familie dieses Namens. Er war zu Bayford in Hertfordshire im dritten Viertel des 15. Jarhunderts geboren; wer seine Studien geleitet hat, wissen wir nicht. Hat Burney Recht mit seiner Behauptung, dass Fairfax mit seinem Liede „That was my woe“ die Tronbesteigung Heinrich's VII. verherrlichen wollte, so mag er damals etwa 20 Jare alt gewesen sein. Zwischen 1490 und 1502, in welchem Jare er das Amt noch versah, finden wir Fairfax als Organist an St. Albans; im Jahre 1504 wurde er Musicae Doctor zu Cambridge und bewarb sich 7 Jare später um dieselbe Würde zu Oxford. Wir finden ihn dann als Mitglied der Hofkapelle Heinrich's VIII., welcher ihn für die Ueberreichung von Anthems und anderen, weltlichen Tonwerken wiederholt reichlich beschenkte. Im Februar 1529 ist Fairfax, offenbar im kräftigsten Alter stehend, gestorben. Sein Andenken blieb lange in Ehren; einzelne seiner Werke finden sich in vielen Abschriften, und Morley sowol wie Meres nennen seinen Namen unter den besten englischen Meistern. Einige seiner Arbeiten sind gedruckt.

Es wird zweckmässig sein, ehe wir uns die Art der Compositionstechnik des Mannes und seiner Zeitgenossen etwas näher ansehen, die dürftigen biographischen Notizen über die anderen Mitglieder der Gruppe zusammen zu stellen[1]. Thomas Morley hat uns eine ziemlich lange Liste von Autoritäten seiner Heimat übermittelt[2], welche freilich an dem Übelstand leidet, nicht erschöpfend zu sein und ferner auch die Namen in falscher chronologischer Ordnung aufzält. Das letztere lässt sich, so weit unsere Kenntnis bis jetzt reicht, nur zum Teil verbessern, die von Morley zur Aufstellung der Namenreihe benutzten Werke erfahren aber durch neuerdings bekannt gewordene Manuscripte eine erwünschte Ergänzung. Freilich bleibt es auch hier in den meisten Fällen bei dem toten Namen.

Wir geben zuerst eine Liste derjenigen Namen, über welche bis jetzt keinerlei belangreiches biographisches

Material hat beigebracht werden können. Diese Leute sind sämtlich in Manuscripten aus dem Zeitraume von etwa 1470—1530 vertreten: Sir William Hawt, Nesbet, Fowler, Garnesey, John Browne, Walter Lambe, Horwud, Hugo Kellyk, Fawkyns, Bridgman, John Sutton, Hacomplaynt, Nicol. Huchins, Rich. Hygons, John Hampton, Holyngborne, Sygar, William Stratford („monachus Stratfordie“) Mychelson, Baldwyn, Sheryngham, Hamshere, Sir John Phelyppis, Trentes, Prowett, R. Pygott (wird als Lehrer der Chorknaben des allmächtigen Ministers Heinrichs VIII, Cardinal Wolsey's, genannt), Hyllary, Rich. Smert (de Plymtre), J. Norman, John Trouluffe, R. Mower, Sir Thomas Packe, John Fluyd (Lloyd) † 1523, Will. Daggere, Kemp, Rysbye, John Ambrose, John Cole, Parker (als Mönch von Stratford genannt; er ist vielleicht identisch mit dem oben genannten William Stratford), Ralf Drake, Avery Burton, Rasar, Rich. Alwood, priest, Rob. Hunt, Knight, Will. Alen, John Catcott, Arthur Chamberlayne, John Dark, Edwards, Walter Grell, Edward Martyn, Rob. Orwell, Hugh Sturmes und einige andere. Von einem William Pashe erfahren wir, dass sein Testament 1525 geprüft wurde; ob er freilich mit dem Tonsetzer dieses Namens identisch war, wissen wir nicht. Von ihm ist nur ein Werk erhalten, eine Messe „Christe resurgens“. Über Rob. Jones ist nichts bekannt; doch muss er Anerkennung gefunden haben, da Wynkyn de Worde[3], welcher den Musikdruck in England einführte, 1492 resp. 1530, das dreistimmige „Who shall have my fayre ladye“ in sein Druckwerk aufnahm. Anderes hat sich — gleichfalls nur fragmentarisch — im Manuscript erhalten. Von Robt. Wilkinson, der das Eton Manuscript schrieb, sind in diesem grossen Codex einige Sätze aufbewahrt.

Der oben genannte Risby wird von Morley der Ehre mehrfacher Erwähnung gewürdigt, und von einem

William Corbronde haben wir 2 zweistimmige Compositionen: In manus tuas und Confitemini im Pepysian Manuscript 1236 zu Cambridge, von welchen es jedoch zweifelhaft ist, ob sie vollständig sind. Berechtigter ist der Zweifel noch in Bezug auf eine einstimmige Composition des John Tuder, die sich ebendaselbst findet. Thomas Ashwell und Stourton sind mit einigen Schöpfungen in Manuscripten vertreten. Der Tonsetzer Jacket war Organist am Magdalen College zu Oxford im Jare 1537. Von Bramston bewahren Handschriften 2 Motetten auf. Ob dieser Tonsetzer mit einem Vikar Rich. Smith alias Bramston identisch ist, der im Jahre 1531 in Wells amtirte, ist nicht zu erweisen. John Mason wurde 1508 Baccalaureus der Musik zu Oxford. Anth. à Wood giebt eine Beschreibung seines Lebens und sagt, er wäre 1547 als Schatzmeister der Cathedrale zu Hereford gestorben, eine Angabe, welche neuerdings nicht ohne Grund bezweifelt worden ist. Morley's Liste enthält die mitgeteilten Namen nicht sämmtlich; von dem Versuche, sie chronologisch einzuordnen, musste als ganz aussichtslos abgesehen werden. Wir fügen noch einige Componisten bei, deren Namen sich bei Meres oder in anderen als den bisher angezogenen Handschriften vorfinden. Von Dr. Rob. Cooper hat sich mehreres erhalten; er war 1502 auf der Universität zu Cambridge und genoss später Benefizien vom Erzbischof von Canterbury. Über Rich. Sampson, von dessen musikalischen Schöpfungen noch 2 Mottetten erhalten sind, wissen wir weiter nichts, als dass er 1516 Decan der Chapel Royal war. Dasselbe Manuscript, das seine Sachen birgt, enthält auch eine Composition des Benedictus de Opitiis[4], welcher noch 1518 als Orgelspieler in den Diensten König Heinrichs erwähnt wird. Etwas älter als er mag Gilbert Banastir (Banaster) gewesen sein, welcher 1482 Lehrer der Sängerknaben der Hofkapelle war, in welchem Amte ihm 27 Jare später William Newark folgte, der ganz kurze Zeit nach seinem Amtsantritte starb. Ein andrer Tonsetzer

des Zeitraumes, Rich. Davy, wurde im Jare 1490 Chormeister und Organist am Magdalen College zu Oxford. Von Edmund Turges ist nichts bekannt, Thomas Lovell hatte die Leitung der Musikanten bei der Hochzeit des Prinzen Arthur Tudor und der Catharine von Arragonien im Jare (1591. Man nimmt an, dass er der Subdean von Wells gleichen Namens war, welcher 1524 starb, was immerhin recht zweifelhaft ist. Henry Peter war einer der berühmten „Dauerstudenten": nach 30 järigem Studium bewarb er sich 1516 um die Würde eines Baccalaureus Musicae zu Oxford. Rich. Parker wird 1500 als Organist am Magdalen College ebendaselbst genannt; 2 Jare darauf graduierte er. Als Baccalaureus wird aus dem Jare 1510 John Gilbert aufgeführt.

Diesen überaus dürftigen biographischen Notizen seien hier sogleich noch einige andere beigefügt, welche sich auf die Vertreter der zweiten Hälfte der Fairfax-Schule beziehen. Über Nicholas Ludford, von dem eine nicht unbeträchtliche Anzal von Werken erhalten ist, welche uns auch die nähere Bekanntschaft mit seiner Person wünschenswert machen, erfahren wir nichts. Dass er, wie vermutet wird, in irgend welcher Beziehung zu den Kapellen Heinrich's VIII. oder der Königin Katharina gestanden hat, erscheint, obwol sein Name unter den vielen auf den Musik-Apparat am Hofe des Königs bezüglichen Verordnungen und Notizen nicht erscheint, durchaus nicht ausser dem Bereiche des Möglichen liegend, und dies um so weniger, als die einen Teil seiner Werke aufbewahrenden Manuscripte wol Privatbesitz des Herrschers oder seiner ersten Gemahlin gewesen sind. Von Thomas Farding (Fording, Farthing) kennen wir einige Gesänge. James Northbroke, ein Geistlicher, wurde zu Oxford 1551 zum Baccalaureus gemacht. Von John Dygon wissen wir wenig bestimmtes. Er wird als Benedictiner Mönch genannt, wurde zu Oxford Baccalaureus (1512) und soll Prior des Klosters St. Augustin zu Canter-

bury gewesen sein. Er mag als solcher die Auflösung der Klöster unter Heinrich VIII erlebt haben. Es ist übrigens wahrscheinlich, dass zwei Personen hinter dem Namen verborgen sind. Etwas genauer sind wir über das Leben des William Cornysshe unterrichtet, welchem es gelang, die Gunst seines königlichen Herren in aussergewöhnlichem Masse zu erringen. Der Name kommt im Add. Msct. 5665 des British Museum in dieser Form vor, die sogenannte Fairfax-Handschrift bringt ihn mit der Hinzufügung: junior, so dass man auf 2 Tonsetzer — wol Vater und Sohn — schliessen muss. Doch lassen sich die beiden kaum auseinander halten. Der Name erscheint zuerst 1493 in einem Haushaltungsbuche des Herrschers. 11 Jare später wurde Cornish unter der Anklage, eine Satire auf den Minister Empson geschrieben zu haben, dem das englische Volk einen Teil der scharfen Inanspruchnahme seines Vermögens zu verdanken hatte, — Heinrich VIII liess den Minister und seinen Collegen Dudley wegen Verrates verurteilen — eingekerkert. Im Fleet Gefängnisse schrieb er eine langweilige Dichtung „The Treatise between Truth and Enformacion". Bald jedoch wieder befreit, folgte er als Lehrer der Kapellknaben (erst unter Heinrich VIII) dem Will. Newark. Mehr und mehr muss er sich in der Gunst des Königs zu befestigen verstanden haben, wozu der Umstand, dass er als guter Sänger gerühmt wird und verstand, die Knaben, welche in seinem Hause wohnten, ordentlich in der Kunst zu unterweisen, mehr beigetragen haben dürfte, als seine nicht sonderlich bemerkenswerten tonsetzerischen Fähigkeiten. Vielleicht sicherte ihm auch seine anderweitige recht umfangreiche Tätigkeit, welche die Berufsarten eines Zimmermanns und Regisseurs umfassten, das dauernde Wolwollen des Königs. In den Ausgabebüchern wird einmal eine Belohnung von 200 £ für ihn erwähnt, ohne dass eine Begründung gegeben würde: man kann hier nicht umhin, anzunehmen, dass der Musiker auch für irgendwelche Geheimdienste benutzt worden ist. Sein Tod erfolgte wahrscheinlich gegen Ende des Jares 1524.

Als der letzte der Vokalcomponisten vor dem Beginn der religiösen Wirren erscheint John Tauerner, mit welchem die ältere Schule, die sich um Fairfax gruppiert, abschliesst. Er leitet mehr durch seine persönlichen Schicksale als durch besondere Eigentümlichkeiten seines Stiles zu der neuen Periode über, obgleich seine Arbeiten einiges von der Kunst seiner älteren Genossen unterscheidet. Von ihm wird erst im nächsten Abschnitte gesprochen werden können.

Ohne die Sachlage irgendwie zu alterieren, wird man sagen dürfen, dass den geistigen Mittelpunkt der ganzen Gruppe König Heinrich VIII. selbst bildet[5]. Er förderte jede künstlerische Bestrebung, versammelte die tüchtigsten Kräfte an seinem Hofe, empfieng die Ausländer, sofern sie ihm nur den einzig nötigen Empfehlungsbrief — Geschicklichkeit in der Musik — vorweisen konnten, mit offenen Armen, spielte trotz einem Musiker auf allen möglichen Instrumenten und komponirte nicht schlechter als irgend einer seiner künstlerischen Berufsgenossen.

Es ist im vorhergehenden eine gewisse Gruppierung der vielen uns hier beschäftigenden Componisten versucht worden; doch sind, um dies von vorneherein festzustellen, in ihren Werken im allgemeinen nur sehr geringfügige Stilunterschiede zu bemerken. Der grössere oder geringere Grad von Begabung jener Tonsetzer lässt sich nicht in ihrer Erfindungskraft der Motive nachweisen, kaum kann man sagen, in deren technischer Verwendung, welche durchweg stereotype Züge aufweist. Aus der zweiten Gruppe der Fairfax-Schule heben wir jedoch einige Meister hervor, welche einen entschiedenen Vorschritt nahmen, insofern als sich in ihren Tonsätzen zuweilen einige mehr individuell gefärbte Einzelheiten zeigen. Von einer entwickelteren Harmonik und intensiven Fortschritten in der contrapunktischen Setzweise ist jedoch auch bei Ludford z. B. nichts zu spüren.

Nach Dunstable's Tode schien den englischen Tonsetzern so sehr die Fähigkeit, die Kunstentwicklung zu

fördern, verloren gegangen zu sein, dass eine der gewichtigsten Stimmen des Auslandes mit scharfen Tadelworten ihre Unfähigkeit zur Hervorbringung andersgearteter Werke, als sie der alte Meister geschrieben hatte, an den Pranger stellte. In der Tat, vergleicht man Werke wie das Azincourt Lied und die anonyme Messe[6], welche auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge aufbewahrt wird, mit dem verhältnismässig leichtflüssigen O rosa bella des Dunstable, so wird man nicht nur das Urteil des Tinctoris gerechtfertigt, man wird es zu milde finden, so ungelenk und plump erscheint wie das Schlachtlied, welchem man mit Burney die ihm von englischer Seite wegen der Gelegenheit seiner Entstehung gezollte Verehrung gönnen mag, jene dreistimmige Messe, die der 7. Dekade des 15. Jarhunderts angehören dürfte. Sollen wir von diesem Werke auf den Stil der Saintwix, Abingdon und Hanboys schliessen, so kann das Urteil nicht anders als sehr ungünstig lauten. Doch hatte sich im weiteren Verlaufe des Jarhunderts der Tonsatz in England so weit gekräftigt, dass die Musiker um den Anfang des 16. Säkulums im Besitze derjenigen Ausdrucksmittel waren, welche den Vokalsatz als einen lebendigen Organismus, nicht mehr als ein zusammengequältes totes Exempel bezeichnen lassen. Ambros hat durchaus Recht, wenn er die englische Schule als die leibliche Schwester der niederländischen bezeichnet; aber jene ist die jüngere — trotz Dunstable —; sie hat von der älteren, um im Bilde zu bleiben, die Mittel sich zu schmücken zum grossen Teile angenommen, aber sie ist — und das unterscheidet sie, wenn man will, in vorteilhafter Weise von jener — solider, nüchterner: ihr mangelt im ganzen jene bei aller Keckheit naive Frivolität, jene humoristische Freude an der eigenen Kraft, welche das Schwere nur zu überwinden trachtet, weil sie ihrer Fähigkeit bewusst ist. Wenn man daher mit Ambros als das beiden Schulen gemeinsame die Grundzüge und musikalischen Idiotismen, die Art der Durchführung, der Harmonik, die Anwendung

kunstvoller Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Stimmen erkennt, in einigen nicht unwesentlichen Punkten werden wir doch die englische Schule von ihrer ausgedehnteren continentalen Rivalin zu unterscheiden haben: sie vermeidet — nicht immer allerdings — die kühnen rhythmischen Combinationen der Niederländer, sie bleibt als Product des kirchlichen Sinnes reiner; dafür aber fehlt ihr die auflodernde Genialität, welche in den Werken niederländischer Meister, vor Allen Josquin's immer und immer wieder über die Bewunderung der grandiosen technischen Meisterschaft hinaus das rein ästhetische Interesse zu wecken vermag; die englische Kunst dieser Zeit ist oft hausbacken, zuweilen bis ins pedantische trocken, und schlägt sie manchmal einen andern Ton an, so ist der nicht immer erfreulich. Im ganzen dürfen wir sagen, dass die englischen Componisten des 15. Jarhunderts und der ersten Jarzehnte des folgenden nicht als vorwärts schauende Propheten in der Geschichte der Musik erscheinen, ihr Ideal liegt in Perioden, welche den gleichzeitigen Niederländern bereits ein überwundener Standpunkt war.

Die technische Meisterschaft auch schon der älteren Engländer ist, wie bereits hervorgehoben, keine geringe; das Rüstzeug ist selbstredend das gleiche, das sich bei ihren Genossen jenseits der See findet: es sind reichere oder einfachere Contrapunktierungen zu dem Note für Note beibehaltenen Cantus firmus oder Stimmgewebe, welche sich um Volkslieder ranken. Das Eton Manuscript, welches im wesentlichen für die Beurteilung der Musikzustände zur Zeit des 7. Heinrich (1493—1509) in Betracht kommt, macht offenbar eine Ausnahme: hier scheinen die Stimmen aller Tonsätze frei erfunden zu sein, so weit die unvollständige Handschrift eine solche Behauptung gestattet[7].

Wir finden ferner nicht nur vereinzelte Messen, welche nach dem ihnen zu Grunde liegenden Motive (dem Hexachorde, einem Volksliede etc.) benannt sind; diese letztere

Art scheint sogar, wenn sie auch nicht oft wiederkehrt, in England wie in den Niederlanden als für die Componisten zu bearbeiten nötig angesehen worden zu sein; so besitzen wir die drei Messen über das Lied Western wynde why doest thou blow?, welche sich charakteristisch genug in der betreffenden Handschrift hintereinander finden. Auch auf harmonisch-melodische, rhythmisch scharf pointierte Sequenzen stösst man häufiger. Enge Nachahmungen, rhythmische Veränderungen der Motive sowie die Mischung gerader und ungerader Taktarten sind nicht selten; allein die englischen Meister suchen diese und andre Schwierigkeiten nicht gerade auf, wie sie denn auch (späterhin) die „Künste der Niederländer" durchaus nicht, wie wir schon anführten, auf die Spitze trieben und sich weniger geheimnisvoll bei ihren Angaben, die Ausführung der Sätze anbelangend, geberdeten. Immerhin finden wir Rätselcanons, Verse, welche in mysteriöser Weise die Lösung abkürzender Niederschriften andeuten u. ä. m. Aber dies ist, wie jeder zugeben wird, kein die englische Schule besonders kennzeichnendes Moment, sondern gehörte im 16. Jarhundert und noch später gewissermassen als ein Zunftzeichen jedem rechten Tonsetzer, sowie den Gliedern der Bauhütten die Steinmetzzeichen. Will man ein Gesammturteil über die ältere englische Contrapunktistenschule, so kann man sagen: fehlt ihr der oft phantastische und grossartige Zug der niederländischen Setzart, so zeichnet sie die klare und saubere Durchführung im einzelnen aus, ist ihr eine gewisse Selbstbeschränkung eigen: sie liebt nicht die breite, sorgfältige Entfaltung aller in den Themen enthaltenen melodischen, contrapunktischen Keime; ihre Linienführung hat etwas sonderbar breites, gewichtiges (nicht schwerfälliges), ein Charakteristikum, welches der englischen Melodie bis auf unsere Tage anhaftet, die contrapunktische Arbeit im ganzen zeigt etwas wol durchaus solides und consequentes, aber im Hinblick auf die grössere Beweglichkeit der Niederländer allzu massives. Ein derartiges Urteil kann selbst-

redend nicht im Sinne eines Tadels gemeint sein: die eigentümliche Art der natürlichen Begabung ist hier ausschlaggebend gewesen. Die technische Seite der Setzkunst beherrschten die Engländer ohne jede Frage ebenso sicher wie ihre glücklicheren Rivalen; aber zum mindesten auf die ältere Gruppe der Fairfax-Schule passt Ambros' Wort ganz entschieden: „Die Individualitäten verschwinden vollständig hinter dem ornamentreichen Teppichgewebe der Contrapunktik, daher ihre Werke vor Allem die äusserliche musikalische Form herauskehren, während bei den Niederländern durch alle strenge Construction hindurch sich schon bedeutende Regungen eines tiefen Seelenlebens fühlbar machen. Den Engländern ist die Musik noch vorwaltend Formenspiel, den Niederländern schon Trägerin des Geisteslebens in seinen Phasen (von gewissen trockenen Tonexercitien selbstverständlich abgesehen)". Wenige Bemerkungen über die hauptsächlichsten Vertreter der Periode werden nach dem Gesagten zur Vervollständigung des Bildes genügen. Um mit Fairfax[8] zu beginnen, so hat schon Ambros darauf hingewiesen, wie sich ungefügiges mit wirklich rein klingendem in seinen Werken mischt. Die Stimmführung ist durchweg einfach, leicht fasslich, wie die ganze Harmonik, und sangbar, die technische Geschicklichkeit noch nicht so weit vorgeschritten, dass die Stimmen in beständiger logischer Verknüpfung zu einander ständen. Seine Behandlung der verschiedenen Texte ist stets die gleiche, wie denn im allgemeinen ja noch von keiner prinzipiellen Unterscheidung in der Behandlung weltlicher oder geistlicher Worte die Rede ist. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht macht, wie wir sehen werden, Cornish. Barrett[9] sagt von Dr. Fairfax, dass er nur nach der einzigen stilistischen Abwechslung gestrebt habe, zwei- mit dreizeitigen Maassen zu verbinden. Wir finden im ganzen ein Überwiegen des Contrapunctus floridus über den C. simplex. Die erstere Art steckt noch in den Anfängen und vermeidet zunächst noch ängstlich die rankende Ausschmückung der Stimmen.

In der zweiten Hälfte des Abschnittes zeigt sich der „blühende“ Stil bereits stärker entwickelt; man mag Ludford in dieser Beziehung als den Vertreter des Überganges bezeichnen. Wo der „einfache“ Contrapunkt angewandt ist, welcher später in der englischen protestantischen Kirchenmusik und sonstwo eine grosse Rolle spielte, da hat er oft etwas ungemein schönes und feierliches, z. B. in der recht modern sich gebenden Motette Recordare Domine testamenti tui von Bramston[10]. Der Stil erinnert sehr an die älteren Niederländer, welchen die Art dieser voll ausklingenden Akkorde etwas sehr geläufiges ist; man findet diese stilistische Eigentümlichkeit zunächst nicht eben häufig, und da, wo sie auftritt, steht sie in beabsichtigtem Gegensatze zu den imitatorischen Bildungen. Die Schreibweise in dieser Motette ist dadurch noch besonders interessant, dass sie zeigt, wie gewissenhaft und praktisch die älteren englischen Musiker schon die Accidentalien hinschreiben. Diese Weise der Niederschrift der Versetzungszeichen ist nicht durchaus niederländisch; sie erinnert an die frühen italienischen Meister Landinus u. a., welche in dem von Ambros angeführten Codex des Sguarcialupo die für den Cantus planus unter allen Umständen verbotenen, für die Contrapunktierungen unumgänglich notwendigen Tonalterierungen sorgsam aufschrieben und nicht etwa ihre Anwendung der Geschicklichkeit der Sänger überliessen.

Ein seiner Zeit offenbar sehr gerühmter Musiker (was allerdings nicht viel heissen will: ist es doch allbekannt, dass selbst Meister allerersten Ranges vielfach ganz unfähigen Scribenten mit der Reclametrommel in Gestalt von versificierten Widmungen voraufmarschierten!) war Dr. R. Cooper, mit welchem Meres in seiner Palladis Tamia vom Jare 1598 seine Liste ausgezeichneter Musiker begann. Man tut Unrecht, den Mann neben Taverner stellen zu wollen; nicht weil er in einem Gloria in excelsis (mit sonderbarer Schlüsselzusammenstellung) einen Canon im Unisonus zwischen Triplex, Medius und Contratenor nach einem guten Beginne im Sande

verlaufen lässt, was für die ältere Contrapunctik charakteristisch ist, sondern wegen der zum Teil sehr plumpen Art seiner Stimmführungen. Wir sagten schon: man wird in den alten Werken keine Melodiebildungen im modernen Sinne suchen wollen (eine ganz wunderbare Ausnahme werden wir kennen lernen), die alten Meister ersannen und construirten ihre Weisen nur mit Rücksicht auf deren contrapunktische Brauchbarkeit; sie vermieden sehr gewagte Sprünge nicht, eine Eigentümlichkeit, in welcher einzelne Niederländer, Zeitgenossen von Okeghem und Josquin, gross waren. Sind nun vielfach die Stimmen bei Cooper bewegungs- und darum reizlos, trotz der Mühe, die er sich giebt, rhythmisch lebendig zu schreiben, so ist der Contratenor der angezogenen Motette stellenweise das Muster einer Stimme, wie sie nicht geführt werden soll, da er durch den Umfang einer Septime, ja einer None in Terzensprüngen auf- und abwärts gejagt wird. Anderes in diesem Stücke ist allerdings wieder charakteristisch für die Zeit, und man tut einen Blick in die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte gewisser Anwendungsformen, so wenn Cooper dieselbe Phrase mit rhythmischen Änderungen einige Male, nicht ohne bestimmte Absicht, wiederholt[11].

Das Auf- und Absteigen der melodischen Linien in Sprüngen ist für die Epoche zu charakteristisch, als dass man es nicht besonders betonen sollte. Schon in der zweiten Hälfte des uns hier beschäftigenden Abschnittes änderte sich jedoch die Sache in etwas, wofür besonders L u d f o r d ein Beispiel ist. Man bemerkt hier wieder das augenfällige Verhältnis der englischen zur niederländischen Schule. Von L u d f o r d[12] sind mehrere Messen erhalten, welche des interessanten viel aufweisen und eine sorgfältige Neuausgabe resp. Analyse wohl verdienten, obwohl man mehrfach bei seinen Arbeiten über den Mangel an kunsttechnischer Fertigkeit sich zu wundern Gelegenheit hat. Man vgl. das Kyrie der ersten Messe: das Stimmgeflecht erscheint hier durchweg weniger künst-

lich gearbeitet, als dies meist der Fall ist. Doch fehlen Beziehungen der Stimmen auf einander nicht; aber wenn auch z. B. die Beantwortung eines Motivteilchens in der Oberquinte erfolgt, so erscheint das mehr als eine in diesem Falle billige Spielerei: es ist in der Tat erstaunlich, dass sich der auf die spätere Quintfugenform hinzielende Gebrauch der Motivbeantwortung damals noch nicht mehr consolidiert hatte. Vorhanden war er schon bei den ersten Meistern der contrapunktischen Schreibweise, welchen er ohne jede Frage durch ihre Bekanntschaft mit dem Organum resp. durch die pythagoräische Saitenteilung und deren praktische Folgerungen übermittelt wurde. Aber trotz des Gesagten empfinden wir beim Lesen von Ludford's Sätzen schon ein gewisses ästhetisches Behagen: sein Bestreben, möglichst ruhige Linien zu schaffen, ist sofort in die Augen fallend. Man kann nicht sagen, dass ihm selbst ein volles Verständnis für die Tragweite seiner Schreibweise innegewohnt hätte, oder dass ihm eine Ahnung für tiefere musikalische Charakteristik aufgegangen wäre; dies verbietet der Umstand, dass die einzelnen Sätze seiner Messen sich in den Hauptzügen gleichen, er also keinerlei tiefgründige Unterschiede macht, ob er das In nomine oder das Qui tollis componirt. Er zeigt sich hierin wie die meisten seiner Landsleute und Zeitgenossen resp. deren niederländische Vorbilder (abgesehen von Josquin, Brumel und einigen anderen); er hat einfach eine neue Schreibweise gegen eine alte vertauscht, offenbar ohne künstlerische Kritik. Aber diese weitgeschwungenen Linien, welche nicht allein bei den Meistern jenseits des Canals, mehr und in unschönerer Weise bei den Engländern beliebt waren, überschreiten bei Ludford nicht die Grenzen der dem kirchlichen Gesange gesteckten Grenzen; insofern sie dem unästhetischen dürftigen Notbehelfe, die Stimmen durch und übereinander springen zu lassen, um die nötigen Concordanzen zu erreichen, einen Damm entgegensetzte, bedeutet die Ludfordsche Schreibweise einen grossen Fortschritt, keinesfalls

aber darf man die neue Manier — als solche lässt sie sich nur bezeichnen: es ist überraschend, wie sie in den Manuscripten der Folgezeit wuchert — die höchste Erfüllung der Anforderungen an kirchliche Melodiebildung nennen. Sie hatte denn auch, nachdem sie durch Combinirung mit der älteren Art der Melodieerfindung zu einer monströsen Ungeheuerlichkeit geworden war, bald ausgewirtschaftet. Bei Tye finden wir von dieser Sucht, die Stimmen durch Scalen und sequenzenartig geführtes Figurenwerk zu hetzen, keine Spur mehr, — eine Folge allerdings nicht höheren ästhetischen Geschmackes, sondern des Umschwunges der kirchlichen Verhältnisse.

Bedauerlich ist, dass von John Dygon sich nur die eine Motette „Ad lapidis positionem" erhalten hat. Ambros' Meinung, dass sie für ihre Zeit etwas altfränkisch aussehe, an Okeghem erinnere ohne den belebenden Hauch seines Geistes zu verraten, ist da und dort ohne Grund mit einiger Erregung aufgenommen worden. Günstigeres wird eine vorurteilsfreie Prüfung des Werkes kaum beibringen können. Wol ist es wahr, dass Dygon's Arbeit recht interessant ist, dass Nachahmungen in verschiedener Form (in Diminuitionen z. B.) das ganze beleben, dass ihm Sinn für Wolklang, für edle Einfachheit innewohnt, aber irgendwelche neue Kunstmittel finden sich in der Motette nicht angewendet.

Die Erwähnung Meister Cornish's[13] bietet uns Gelegenheit, einen andern Punkt der Abhängigkeit des englischen vom niederländischen Stile näher zu betrachten. Man erinnert sich des Vorkommens gewisser melodisch-harmonischer Sequenzengänge, welche Meister wie Hobrecht und Josquin nicht eben oft, aber sehr in die Ohren fallend anwenden, Stimmverkettungen mit stark pointirter Rhythmik, welche zur Zeit ihrer Entstehung als etwas durchaus fremdes und neues — weil der gedehnten rhythmischen Gliederung der Mehrzal der gleichzeitigen Tonsätze schroff gegenüberstehend — auffallen mussten. Diese „Manier" nun findet sich nicht bei früheren Meistern

als den vorgenannten. Cornish verwendet die harmonischen Kettengänge nicht etwa in einer Messe oder einer breit ausgesponnenen Motette, sondern in einem Liedchen mit französischem Texte „Pardon“; die Anwendung eines ungemein leichtflüssigen Rhythmus, welcher sich am Schlusse (man kann sagen im Abgesange) zu einer beibehaltenen rhythmischen Formel verdichtet, ist von wesentlicher Bedeutung. Ganz decken sich die bei Ambros gegebenen Formeln niederländischer Meister nicht mit denen des Engländers, aber beide Arten ruhen auf demselben Grunde — übrigens ist Cornish nicht der einzige der englischen Meister, der sie anwendet. An eine directe Beeinflussung Cornish's durch das französische Chanson — die leichte Rhythmik könnte dazu verführen — wird man weniger zu denken haben als an eine solche durch Vermittlung niederländischer Tonsetzer. Die Einwirkung scheint in der Tat diese doppelte zu sein: die ungemeine rhythmische Leichtigkeit, welche schon den ältesten französischen Chansons eigen ist, und die von den niederländischen Tonsetzern in Aufnahme gebrachte Verkettung einzelner Abschnitte, welche auch zur Belebung des Ausdruckes ihr gut Teil beiträgt, lassen darauf schliessen. Ambros hat anderer Lieder des Mannes Erwähnung getan, welche Hawkins abdruckte; aus ihnen „klingt der Humor des lustigen Altengland derb und behaglich heraus“. Man bewahrt ausser diesen Stücken noch einige geistliche Werke auf, von denen zu hoffen ist, dass sie eines Tages gedruckt werden. Soweit uns ein Urteil über ihn zusteht, dürfen wir sagen, dass seine Fähigkeiten nicht eben hervorragende waren, dass aber Cornish's Arbeiten wegen ihrer deutlichen Hinneigung zu einer mehr volkstümlichen Satz- und Ausdrucksweise überaus bemerkenswert erscheinen.

Ziehen wir die Summe aus dem Gesagten, so ergiebt sich, dass nach Dunstable's Tode bis zum Ende unserer Epoche in England kein Vokalkomponist auftrat, von welchem irgend eine grosse und bedeutungsvolle Ände-

rung in der Satztechnik herrührte, oder dessen Werke sich an innerem Gehalte, an plastischer Entwicklung der Gedankengänge mit den Schöpfungen der grossen niederländischen Meister vergleichen liessen.

Anders stellt sich aber das Verhältnis zwischen England und dem Continente dar, wenn wir auf den Instrumentalstil zu sprechen kommen. Allgemein zu sagen, wie dies geschehen ist, derselbe sei in England „erfunden“ worden, und der glückliche Erfinder heisse Hugh Aston, ist ein Unding: ganz abgesehen davon, dass solche Dinge gewöhnlich nicht „erfunden“ zu werden pflegen, verbietet eine derartige Äusserung schon der Umstand, dass die englischen Hofmusiken jener Zeit zum grossen Teile aus fremden Lautenisten, Violspielern u. a. zusammengesetzt waren. Ferner aber besitzen wir keinerlei Werke, welche uns über alle und jede Art der Instrumentaltechnik Auskunft gäben — und jedes Instrument hatte doch wol auch in jenen Frühzeiten schon eine ganz stattliche Anzal von Eigentümlichkeiten; es genügt, auf Virdung's Buch vom Jare 1511 zu verweisen —. Nur in einem Punkte sind wir leidlich gut unterrichtet, in Bezug auf den Virginalstil um den Beginn des 16. Jarhunderts nämlich. Und hier liegt entschieden die gröste Bedeutung, welche Englands Kunst für die Musikgeschichte hat: von den Tagen Hugh Aston's an bis auf die Zeit Sweelinck's und Scheidt's zieht sich ein ununterbrochener Faden der Beeinflussung des continentalen Clavierstiles durch englische Meister.

Leider wissen wir nichts über Aston's Leben; wir haben keinerlei Anhalt, der uns auf seinen Lehrer schliessen lassen könnte, wissen nicht, wie weit seine Kunst vor ihm entwickelt war. Dass aber der Klavierstil, wie er sich in den drei durch Smith gedruckten kleinen Stücken darstellt, von denen jedoch nur eines Aston's Namen trägt, zu seiner Zeit bereits auf eine längere Periode allmäligen Heranreifens zurückblicken konnte, ergiebt sich daraus, dass die ganze Art dieser Compositions-

technik von der Polyphonie des Vokalsatzes principiell verschieden war. Dass jedoch auf ihn fremde Einflüsse eingewirkt hätten, kann man in keiner Weise annehmen: ein Blick auf die ältere ausserenglische Orgelschule — welche allein hier in Betracht kommen könnte —, ein Blick auf die weitere Entwicklung der Virginalmusik verbietet dies. Der alte englische Klavierstil trägt durchaus originäres Gepräge; wir finden Abweichungen von ihm und kleine Hinneigungen zu ausländischen Mustern bei einzelnen späteren seiner Landsleute, z. B. bei Taverner, aber die Mehrzal der ausschlaggebenden Tonsetzer wandelte in Aston's Bahnen, sein Werk gleichzeitig vertiefend. Die Darstellung der Art seiner Technik wollen wir des Zusammenhanges wegen bis zu dem Abschnitte, in welchem von Redford und Blithman ausführlich die Rede sein wird, verschieben und nochmals für einige Augenblicke zu der Betrachtung des Musiktreibens am Hofe König Heinrich's VIII. zurückkehren. In irgend welchen dilettantischen Unfug ist dies niemals ausgeartet, denn dem Herrscher, der treibenden Kraft, war es mit der Musikpflege tiefster Ernst, und wir besitzen mancherlei Zeugnisse weitgereister Besucher des Hofes, welche die dort gehörte Vokalmusik als unübertrefflich schildern. Kein Wunder, dass die Grossen des Reiches in der Entfaltung eines ähnlichen Luxus, wie er in den künstlerischen Betätigungen des Königshofes herrschte, zu wetteifern suchten und nach Massgabe ihrer Mittel grössere oder kleinere Kapellen in ihren Sold nahmen. Die Gesangspflege war traditionell bedeutend in England [14]; jetzt kam noch das Interesse an der Instrumentalmusik hinzu, und theatralische Vorstellungen, für welche u. a. Banastir, Cornish, Heywood, der später zu nennende Virginalist, Redford tätig gewesen sind, wechselten mit der Darbietung instrumentaler Werke; grosse Pantomimen lösten kirchliche Aufführungen der glänzendsten Art ab. Es waren Tage eines gewaltigen Musikcultus, Tage goldner Ernte für die Musiker. Diese

strömten aus allen Ländern an König Heinrich's Hof: Dionys Memo kam 1516 aus Venedig, wo er Organist an St. Marcus gewesen, nach England, von Heinrich mit offenen Armen empfangen und durch die denkbar gröste Gunst während einiger Jahre getragen; englische, flämische, italienische und vereinzelte deutsche Musiker schlossen sich an den Hof an, ganze Musikerfamilien verliessen die Heimat, dem glänzenden Stern im fernen Norden vertrauend.

Der rege geistige Verkehr führte flämische und italienische Werke nach England; auch französische Liedersammlungen wurden am englischen Hofe angelegt, und der Eifer, kostbare Instrumente aller Art zu sammeln, war gross. Vergegenwärtigt man sich alle diese Verhältnisse, denkt man dazu noch an die kirchlichen Feiern, bei welchen die Befriedigung religiösen Gefühles Nebensache war, während Posaunen, Trompeten, Krummhörner, Pfeifen und Orgeln zum Gesange ertönten, so dass diese Musik und die „schendtlichen und unerlichen bullieder", wie Erasmus sagt, die Ursache abgaben, welche viele Leute in das Gotteshaus trieb, so kann man in der Tat begreifen, warum in jenen Tagen der Rückschlag so bald kommen musste. Des Königs Vorliebe für musikalische Fragen wird in den Jahren etwa von 1530 ab kaum geringer als früher gewesen sein: sich aber praktisch in dem gleichen Maasse der geliebten Kunst zu widmen, erlaubte das schwarze Gewölk, das den politischen Horizont unheildrohend verfinsterte, nicht mehr.

III. KAPITEL.

Die Kirchenreform und ihr Einfluss auf die Musik.

Die Entwicklung der Kirchenmusik in England erfolgte von dem berührten Zeitpunkte an im engsten Anschlusse an die Vorgänge innerhalb der Kirche selbst; es ist für unsere Zwecke unumgänglich notwendig, uns

diese in grossen Zügen vorzuführen. Im Jare 1530 war Cardinal Wolsey gestorben, welcher mehr als einer seiner Vorgänger dazu beigetragen hatte, das System absoluter Herrschaft auf englischem Boden zu entwickeln und die Bedürfnisse des Volkes mit rascher Hand zu unterdrücken. Den gefahrvollen Weg, den seine Staatskunst angebahnt, betrat Heinrich VIII. jetzt ohne fernerhin eine andere Rücksicht zu nehmen als die auf seine brutale Begierde, auch das letzte Recht der Nation mit Füssen zu treten. Die Kirche wurde während der nächsten Jahre die schreckliche Helfershelferin des grausamsten Despotismus. Die Vorbereitungen der neuen, furchtbaren Phase des englischen Staatslebens entstammten nicht dem Gehirne des Herrschers; Heinrich's neuer Günstling, Thomas Cromwell, war es, der anknüpfend an persönliche Wünsche seines Herrn, — die Scheidung von Catherine — welchen sich der päpstliche Machtspruch widersetzte, den König vermochte, sich von Rom unabhängig zu erklären und auch in kirchlichen Fragen sich zur höchsten Autorität des Landes zu erheben. Die Bischofswahlen sollten sich in der Folge ohne die geringste Rücksichtnahme auf Rom vollziehen, Heinrich bestimmte die Candidaten, und die Capitel hatten zu wählen. Widerspruch war gleichbedeutend mit Amtsverlust. Als neuer Herr der Klöster — die sogenannten Suprematsakte hatten dem Papste das Recht der Visitationen der mönchischen Niederlassungen entzogen — liess er diese seinen ganzen Hass fühlen. Mag ursprünglich diese Abneigung edleren Motiven zuzuschreiben gewesen sein, da die Klosterleute sich ängstlich vor dem neuerwachten Geistesleben abschlossen und nur auf materiellen Gewinn dachten, jetzt erregten sie nur den königlichen Neid wegen ihrer Reichtümer, seinen Zorn als Untergebene des Bischofs von Rom. Im Jare 1536 erfolgte die Auflösung der kleineren Klöster, welcher drei Jare später die Plünderung der grösseren folgte. Damit war, wenn auch das geistige Leben im allgemeinen keine Einbusse erlitt, der Kirchenmusik schon ein schwerer

Schlag versetzt, bei der Bedeutung, welche manch klösterlicher Chor, manche Bibliothek besass, die aus früheren Tagen reiche Schätze barg, erklärlich genug; ganze Stösse von Manuscripten giengen, wie Bale anführt, damals über die See in fremde Hände. Aber damit nicht genug. Der Fortschritt, von dem der Idealismus der Humanisten geträumt, sollte sich nicht durch wachsende Bildung der grossen Menge des Volkes vollziehen; der Wille des Königs bestimmte die Bibel zur alleinigen Glaubensgrundlage, die Sacramente wurden auf diejenigen der Taufe, des Abendmahls und der Busse beschränkt, die Erlaubnis zum Predigen von der Einwilligung der Krone abhängig gemacht. Als Cromwell, dem Könige lästig geworden, das Blutgerüst bestiegen hatte, war das Ziel seiner Politik erreicht: die englischen Freiheiten lagen vernichtet zu des Tyrannen Füssen.

Der Eifer zelotischer Reformer gieng im Hinblick auf den sinnlich wirkenden Glanz der Kirchenmusik aufs schärfste gegen diese vor, nicht allein der kirchliche Gesang, auch das Orgelspiel wurde von ihnen unter die Fehler und Misbräuche gerechnet, welche den religiösen Sinn zu zerstören geeignet wären. Der Hauptangriff jedoch richtete sich gegen die Messe; er erfolgte in einer schamlosen, empörenden Weise und mit einer jedem sittlichen Gefühle Hohn sprechenden Rohheit. Die Lehre von der Transsubstantiation wurde in wüsten Balladen dem Gespötte des Pöbels preisgegeben, die Lectüre der Bibel — 1525 war Tyndale's Bibelübersetzung beendet worden — beschäftigte alle Kreise, sie wurde, wie der König selbst bemerkte, in allen Bier- und Weinschenken discutirt, in Reime gebracht, gesungen und gebrüllt.

Die fortgesetzten Angriffe auf die Messe empörten König Heinrich sowol wie die Nation: in den „6 Artikeln“ vom Jare 1539, welche das Parlament nahezu einstimmig annahm, begann die Reaction ihren furchtbaren, blutigen Weg, auf welchem als Strafe für Leugnung der „Wandlung“ der Feuertod stand. Heinrich selbst war als Für-

sprecher der Artikel aufgetreten; dieselbe Gesinnung hiess ihn auch den Plan Coverdale's, welcher mit seinem Werke: Goostly Psalms and Spiritual Songs[1] den deutschen lutherischen Choral in England einführen wollte, durchkreuzen: er wie seine Ratgeber dachten gar nicht daran, dem deutschen Protestantismus die Tore des Reiches zu öffnen, ihre Hoffnung war der gereinigte alte Glaube. Die Einführung der englischen Bibel — Wolsey hatte sie mit einer Reihe von Pamphleten öffentlich verbrannt; aber von allen Seiten her wurde die Schrift eingeschmuggelt — war nicht ungeschehen zu machen, ihre Verbreitung suchte man dadurch zu hindern, dass ihre Lectüre mehr als bisher eingeschränkt wurde. Um aber dem Volke einen Ersatz zu geben, wurden durch Cranmer eine englische Liturgie und englische Gebetbücher herausgegeben, welche die Grundlage für das spätere Allgemeine Gebetbuch bildeten. Dies war 1544 geschehen. Den englischen Versen waren „die römischen Noten", der gregorianische Choral beigegeben. Kurz darauf erschien eine Bearbeitung des Buches durch Rob. Stone († 1613), ein Mitglied der Chapel Royal, welcher seiner Ausgabe der Gesänge (in 5stimmiger Harmonisation) die Art, wie dieselben durch den Hofchor gesungen wurden, zu Grunde legte. Diesem schloss sich 1550 John Marbeck's berühmtes Werk an. Alle waren von beträchtlichem Einfluss auf die Weiterbildung der englischen Polyphonie; nicht in der Weise, wie sich die Fortbildung des Satzbaues auf dem Continente vielfach vollzog, in dem entgegengesetzten Sinne vielmehr geschah die Entwicklung; sie zielte auf möglichste Vereinfachung der technischen Seite der Satzbildung und betonte mehr als bislang geschehen die Notwendigkeit, durch den Gesang nicht den Sinn der Worte verdunkeln oder gar zerstören zu lassen. Wenn man will, mag man als analogen Fall (gewissermassen wenigstens) die Verhandlungen des Tridentiner Conzils in dieser Hinsicht beiziehen. Ebenso wenig als die Liturgie der Reformation etwas wesentlich neues,

sondern aus vorhandenen Gebeten, Responsorien etc. zusammengesetzt war, so war auch die Musik, welche dem Common Prayer Book von Marbeck unterlegt wurde, durchaus nicht etwa von diesem componirt. Sie schloss sich eng an den gregorianischen Gesang an, nur dass Marbeck noch bestrebt war, diesen zu vereinfachen, so dass nach Cranmer's Wunsch eine Note auf eine Silbe kam. Dyce hat hervorgehoben, dass Marbeck's Absicht war, so genau als möglich dem Gebrauche von Sarum (Salisbury) zu folgen, und dass er nur da in seiner Notierung von jenem abwich, wo ihn der Unterschied zwischen dem lateinischen und seinem englischen Texte dazu zwang.

Man kann den ganz bedeutenden Einfluss der neuen Ideen auf die kirchliche Tonkunst am besten in den kurz nach der Tronbesteigung Eduard's VI. erschienenen Werken studieren, welche übrigens nicht ohne Vorläufer waren (im Brasenose College zu Oxford wird ein hier in Betracht kommender Psalter von 1549 bewahrt): in der Psalmenbearbeitung von Francis Seagar und Tye's Acts of the Apostles (1553), welche zum Teil allerdings noch kunstvoll polyphon gearbeitet sind, in ihrer grossen Mehrzal jedoch als einfache und schmucklose Harmonisirungen erscheinen und somit einer der Hauptanforderungen an kirchliche Musik — der Klarheit des Wortes — ganz entschieden Rechnung tragen: die 49te der Injunctions von 1559 formuliert die Vorschriften für den kirchlichen Gesang dahin: „a modest and distinct song so used in all parts of prayer, that the same might be understanded as if it were read without singing."

Zu Anfang des Jares 1547 legte sich König Heinrich zum Sterben, den Tron dem 9järigen Eduard VI. überlassend. Lord Hertford, der spätere Herzog von Somerset, riss die königliche Gewalt an sich. Mit ihm neigte sich Erzbischof Cranmer mehr und mehr dem Protestantismus zu, Massregeln gegen die Anhänger der neuen Lehre wurden zurückgenommen, alle Gemälde aus

den Kirchen entfernt; die Geistlichen erhielten die Erlaubnis sich zu verheiraten, das Abendmahl, welches die Stelle der alten Messe einnahm, wurde in beiderlei Gestalt und in englischer Sprache erteilt, das allgemeine Gebetbuch, die Liturgie, welche bis heute noch in Gebrauch ist, ersetzten Messbuch und Brevier. Damit schien der Sieg des Protestantismus in England bereits entschieden. Aber weder Luther noch Zwingli hatten dort Anhänger gefunden, wol aber Calvin, und conform seiner allerdings die logischen Consequenzen ziehenden aber gewalttätigen Lehre erneuerten sich die Angriffe gegen die Kirchenmusik. Durch den Genfer Reformator war der einstimmige Chorgesang eingeführt worden; im Anschlusse an Calvin's Lehre erschien 1560 eine Neuausgabe von Sternhold's Psalter mit Melodieen. Aber grosser Erfolg war dem Buche nicht beschieden: wie gross auch immer seine Beliebtheit in einzelnen Kreisen gewesen sein mag, das Volk gewann den an sich trockenen Psalmodierungen keinen Geschmack ab; nach 1560 wurden zwar noch neue Auflagen des alten Genfer Psalters gedruckt, sie verschwanden aber, je mehr sich die harmonisirten Melodieen verbreiteten.

Die calvinistische Bewegung grub sich rasch selbst das Grab; es war von keiner übermässig grossen Bedeutung, dass sie gegen das Orgelspiel aufs neue vorgieng, aber ihr frommer Eifer wütete gegen alle Kunstwerke vergangener Tage und vernichtete zur grösseren Ehre Gottes bedeutende Bibliotheken vom Range derjenigen der Oxforder Universität und des Eton College. Mehr und mehr wurden dem Volke die rohen Gewaltscenen der Reformer ein Greuel, und bei den Streitigkeiten, welche um die Nachfolge des 1553 gestorbenen jungen Königs ausbrachen, zeigte es sich, welcher Partei seine Sympathieen gehörten: als Königin Mary ihren triumphierenden Einzug in London hielt, jauchzte ihr die Menge zu, trotzdem die Stadt zum Protestantismus hinneigte, und die Orgel von St. Paul mischte ihre feierlichen Klänge in den Lobgesang

des Chores. Wiederum wurde die Messe eingeführt und das Gebetbuch (nicht überall) verbannt; wiederum ertönte an den Sonntag-Abenden vom Turme der Pauls-Cathedrale der brünstige Gesang des Ave. Cranmer wanderte in den Tower. Aber die Haltung des Volkes bei ihrem Einzuge in London hatte Mary über dessen wahre Meinung getäuscht: trotz allem, was geschehen war, hielt es treu am protestantischen Glauben fest; waren ihm die Gewalttaten der Reformer verhasst, so noch mehr die von allem Anfange an unverhüllte und rücksichtslose Hinneigung der Königin zur Kirche von Rom. Zwar beugte sich das Parlament, als der zur Entgegennahme der Unterwerfung vom Papste geschickte Legat die unbedingte Annahme der alten Lehre forderte; wol empfiengen beide Häuser die Absolution, durch welche England von der Schuld der Ketzerei gelöst wurde: aber die Verweigerung der Zustimmung zu einer Reihe von Vorschlägen der Krone enthüllte Mary den im Innersten der Volksseele ruhelos glimmenden Funken reformatorischen Verlangens. Das letzte Mittel aller Tyrannei sollte jetzt ihr und der römischen Sache zum Siege verhelfen. Aber das wahnwitzige, entsetzliche Morden, das nun anhub, bewirkte das Gegenteil: das Todesröcheln jedes am Schandpfahle Verbrannten weckte in Tausenden neuen Hass gegen Rom; trotz des fürchterlichen Ernstes der Gegenwart erwachte die alte Spottlust wieder, und indem das Volk die Heiligenbilder und den römischen Cult verhöhnte, konnte die herrschende Macht erkennen, wie sehr die breite Masse der Nation ihr innerlich entfremdet war. Ein widrig verlaufender Krieg, der Verlust von Calais, „des schönsten Edelsteins der englischen Krone", der Aufstand der Truppen, welche sie zur Wiedergewinnung dieser letzten continentalen Besitzung ihres Reiches ausgehoben hatte, alles dies raubte Mary auch den letzten Anhänger. Die fluchbeladene Königin starb 1557; der Erfolg ihrer Politik war, dass England, gedehmütigt wie niemals vorher, auf dem Punkte sich zu empören angelangt war, und dass dem zu einer

gewaltigen Macht erstarkten Protestantismus täglich ungezälte neue Anhänger zuströmten.

Mit beispiellosem Jubel wurde die Tronbesteigung Elisabeth's begrüsst; die Erwartung, die entsetzlichen Greuel, welche das Land in eine bluttriefende Opferstätte verwandelt hatten, eingestellt zu sehen, trog nicht: mit dem grossartigen politischen Scharfblicke, den diese geniale Frau auszeichnete, erkannte Elisabeth, dass ihrer zunächst die Lösung anderer Aufgaben harrte, als derer, welche theologischer Fanatismus ausgeheckt hatte, sollte das ihr anvertraute Staatsschiff nicht am nächsten besten Felsen unfehlbar zerschellen. Ihr Verhältnis zur Kirche war ein ganz besonderes, man kann es nur mit kirchlichem Indifferentismus bezeichnen; wenngleich sie durchaus nicht ohne Frömmigkeit war, so verachtete sie doch den Aberglauben der Papisten ebenso wie die bigotte Beschränktheit der Protestanten. Sie gebrauchte beide Parteien im Interesse ihrer Wünsche, welche für England Ruhm und Grösse, für sich selbst die Erhaltung des Trones und die Möglichkeit, allein und ohne jede Einmischung einer auswärtigen Macht zu regieren, erstrebten.

Sie duldete die Rückkehr der Calvinisten, widersetzte sich aber deren Absichten, die englische Kirche nach dem Muster des Genfer Reformators zu modeln; sie führte das Allgemeine Gebetbuch wieder ein, suchte aber die Katholiken dadurch mundtot zu machen, dass sie dem Titel „Oberhaupt der englischen Kirche“ entsagte. Der schmucklose Gottesdienst der Protestanten war ihrem für sinnliche Schönheit empfänglichen Gemüte zuwider, sie freute sich aber darüber, wenn die Heiligenbilder ins Feuer wanderten, eine Freude, welche sie Anderen, ihr Untergebenen, nicht gönnen wollte. Keine der beiden kirchlichen Parteien konnte sich so rühmen, die Oberhand zu haben, da entschieden die katholischen Erhebungen in Schottland, die Bewegung, welche sich an die Tronansprüche Mary Stuart's schloss, das Schicksal des Katholizismus im Lande, und auf die Absetzungsbulle, welche Rom gegen

die Feindin der schottischen Königin geschleudert hatte, tönte als unerwartetes Echo die Antwort zurück, welche das in seiner Herrscherin beleidigte englische Volk durch die Schaffung der anglikanischen Kirche gab.

Wir werden später Gelegenheit haben, auf die Psalmenbearbeitungen, die sich an die oben angeführten reihten, zurückzukommen und nehmen hier die Darstellung der musikalischen Verhältnisse im besonderen wieder auf.

Es bedarf keiner umständlichen Begründung der Gruppierung der Namen, wie sie im voraufgegangenen Abschnitte und dem folgenden geschehen ist. Taverner u. A., von welchen jetzt die Rede sein muss, hatten unter den religiösen Wirren zu leiden; dazu kommt, dass dieser Meister nicht nur den Abschluss der jüngeren Fairfax-Schule bildet: in ihm macht sich bereits ein Zug geltend, welcher nicht zum geringsten dazu beigetragen haben muss, die Angriffe gegen den kirchlichen Gesangstil der Zeit herauszufordern. Wir haben hier einzuschalten, dass, wenn auch die Motette mit lateinischem Texte nach Einführung der englischen Liturgie aus der anglikanischen Kirche verschwand, sie doch im „Anthem“ (d. i. Ant' hymn, corrumpiert aus Antiphon) der Form nach vollständig erhalten blieb. Thorne, Johnson und einige andere gehören vollends dem Gehalte ihrer Werke nach nicht zu der zweiten der im vorigen Abschnitte behandelten Gruppen, da sich in ihren Arbeiten bereits eine leidliche Congruenz von Form und Inhalt zeigt; die technische Sicherheit, mit welcher sie die Formen aufbauen, ist ganz bedeutend, der Gedankengang fliessend, der Ausdruck recht bestimmt präcisiert. Andrerseits erscheinen allerdings bei einigen, zeitlich neben diesen stehenden Componisten gewisse stark an die Vertreter der sogenannten 2. niederländischen Schule erinnernde Absonderlichkeiten in der Ausdrucksweise, welche ihrerseits, als dem erbaulichen Zwecke der kirchlichen Kunst widersprechend, die Auflösung des Stiles mit herbeiführten.

Eine ausgeführte Parallele dieser ganzen Bewegung

zu jener anderen, deren Resultat der Palästrina-Stil war, liesse sich leicht ziehen, gehört jedoch nicht zu unserer Aufgabe. Alles nötige, was die Entwicklungsgeschichte der Musik in dieser Richtung angeht, wird an der betreffenden Stelle dargelegt werden.

Damit kommen wir auf Taverner zurück. John Taverner[2] war, wie man auf Grund von A. Wood, Hawkins u. a. annimmt, Organist zu Boston (Lincolnsh.) und siedelte um 1530 nach Oxford über, woselbst er die gleiche Stellung am Cardinal-, dem späteren Christ Church College übernahm. (Nach Davey soll eine Verwechslung mit einem Richard T. vorliegen.) Seine Beteiligung an religiösen Fragen der Zeit lässt ihn als einen der Pioniere der reformatorischen Bewegung, wie ihn Barrett mit Recht nennt, erscheinen. Mit einigen anderen gleichgesinnten Genossen hatte er sich zum Studium der neuen Bewegung verbunden und einzelne jener damals verbreiteten Bücher und Pamphlete in seinem Zimmer versteckt. Das „Verbrechen“ wurde entdeckt, und die Einkerkerung der Teilnehmer in einem schmutzigen unterirdischen Loche war die nächste Folge. Einige der Unglücklichen wurden zum Feuertode verdammt, andere erhielten ihre Freiheit zurück. Taverner retteten nicht so sehr seine Fähigkeiten als Tonsetzer, sondern der glückliche Zufall, dass er „nur“ ein Musiker war, — also vermutlich ein Mensch, von welchem ausser Musik nichts vernünftiges zu erwarten sei. Dieser Umstand ist für die Würdigung der sozialen Stellung der Musiker wichtig: trotz des langjärigen Studiums, dem die Meisten von ihnen obzuliegen hatten, trotz der Förderung ihrer Kunst von oben nahmen sie in der öffentlichen Achtung noch immer keinen günstigen Platz ein; die Ursache war, wie wir wissen, die grenzenlose Verachtung des fahrenden Musikantentums, dessen schlechte Eigenschaften das Volk kurzweg dem Einflusse ihrer Tätigkeit als Musiker und nicht, was richtig gewesen wäre, den traurigen Lebensbedingungen, unter welchen diese Leute verkommen mussten, zuschrieb. So

wurde die Beschäftigung mit der Kunst — die vielen Erlasse gegen die Fahrenden taten das ihre noch hinzu — im Volksbewusstsein ein Zeichen für mangelnde bürgerliche Solidität.

Wann Taverner gestorben ist, wissen wir nicht. Seine Fähigkeiten waren recht bedeutende; nicht nur, dass seine Technik durchaus vorgeschritten ist, wie die Motetten „O splendor gloriae" und „Dum transisset Sabbatum", welche die englischen Historiker mitteilen, sowie die Messe „O Michael", aus welcher Burney einen Canon (2 Stimmen in einer mit freiem Bass) abgedruckt hat, lehren; auch seine Ausdrucksweise ist eine recht angenehme, manchmal sogar schöne, die Stimmen verraten schon viel Leben, und ihre Bewegung ist oft frei von Zwang. Dass sich auch bei ihm die stereotypen Ungeschicklichkeiten in der Stimmführung zeigen (Durchkreuzungen, gewagte Sprünge etc.), braucht man kaum besonders zu betonen.

Handschriftliches von Taverner bewahren u. a. die Stimmbücher Add. MSS. 17, 802—5 im British Museum auf: Kyrie, Alleluia, Messe u. s. w. Mangel an motivischer Arbeit[3] und gewisse Absonderlichkeiten darin frappieren auf den ersten Blick derart, dass man versucht ist, als ihren Verfasser einen zweiten Autor desselben Namens anzunehmen. Hier kann nur eine gründliche Spezialuntersuchung Klarheit schaffen, welche um so erwünschter sein muss, als ja, wie hervorgehoben, die Frage der Verwechslung John's mit einem Richard Taverner bereits zur Discussion steht, und ausserdem bei Grove noch ein anderer John Taverner genannt wird (als Professor am Gresham College), auf welchen die in Rede stehenden Arbeiten übrigens nicht bezogen werden können, da seine Hauptwirksamkeit erst nach 1610 fiel, während jene handschriftlichen Tonsätze viel früher zu setzen sind. Wir müssen die Frage hier leider auf sich beruhen lassen und wenden uns zu den bereits betonten Absonderlichkeiten in den angeführten Compositionen zurück. Liest man die

offenbar recht gut klingende Messe von Taverner „The western wynde“ (Arbeiten mit demselben Titel sind von Shepherd und Tye in demselben Manuscripte überliefert) durch, so wird man über Geschmacklosigkeiten der ärgsten Art stolpern, dort z. B., wo bei den Worten „qui tollis peccata mundi“ der Medius in ein ganz tolles Hüpfen und Springen der Semiminimae und Fusae gerät, dass man eher auf eine — für die damalige Zeit ganz unmögliche — Gesangsetüde als auf ein für kirchliche Zwecke bestimmtes Tonstück schliessen möchte. Ob die Copie des Werkes correct ist, ob man die Einwirkung instrumentaler Technik anzunehmen hat, ob etwa instrumentale Mitwirkung bei der Messe stattfand — alles das sind zur Zeit ungelöste Fragen. Eine Bemerkung, die Unterlegung der Texte betreffend, möge hier eingeschaltet sein, da gerade die in Rede stehende Messe zu ihr die erwünschte Gelegenheit bietet: man weiss, wie sehr Morley sich über Dunstable lustig machte, da in einer von dessen Compositionen ein Wort durch Pausen entzwei geschnitten wird. Wenn nun auch Ambros anführt, dass sich ähnliches, wenn auch nicht so grell, sogar bei Josquin finde (in englischen Compositionen stossen wir Schritt für Schritt auf derartiges), so ist damit noch nicht bewiesen, dass die Ausführenden den Text so unterlegten, wie ihn die Componisten hinschrieben. Wenn z. B. Taverner in der angezogenen Messe (im „Sanctus“) das „Sanc“ zu Beginn der ersten Zeile des Contratenor und die zweite Silbe „tus“ in der Mitte der 3. Zeile niederschreibt und die Gesangslinie durch 2 Suspiria trennt, so liegt hier unseres Erachtens ganz entschieden eine abkürzende Schreibweise vor: der Tonsetzer deutete den von ihm gewünschten Textabschluss an und vertraute die Unterlegung des Wortes im Einzelnen dem Geschmacke und der Kenntnis der Sänger an. — Unbedeutende Zeitgenossen von Taverner waren Thom. Appleby[4], der 1539 Organist an Magdalen College war, und ein Mitglied der Hofkapelle, Wright, der im Jare 1552 genannt wird.

Weniger günstig als über Taverner wird wol im ganzen das Urteil über John Shepherd[5] lauten müssen. Über sein Leben sind wir einigermassen unterrichtet; seine Geburt mag etwa in die Jare 1515—20 fallen. Die ersten musikalischen Studien machte er bei dem Lehrer der Kapellknaben an St. Paul, Thomas Mulliner. Shepherd war 1542 Lehrer der Chorknaben am Magdalen College zu Oxford und Organist daselbst. Schon im folgenden Jare gab er jedoch diese Stelle wieder auf, um sie dann von 1545—47 wieder zu vertreten. Daneben betrieb er eigene Studien an demselben College. Als er 1554 — nach 20järigem Studium — sich um die Würde eines Doctors bewarb, wurde er abgewiesen. Es wäre interessant, die Gründe dafür zu erfahren. Ob sie in mehrfachen Vergehen gegen die Statuten der hohen Schule zu suchen sind, deren er sich (nach Barrett) in der Tat schuldig machte, ob in mangelhaftem Können, wird wol unentschieden bleiben.

Barrett sagt von Shepherd: seine Musik weise deutliche Spuren von neuen Modulationsversuchen auf und werde in dieser Hinsicht wol ihren Platz gegen den des Orlandus behaupten, welcher in seiner Musik gewisse „chromatische Modulationen" eingeführt habe. Die Berufung auf Lassus wäre trotz der einschränkenden Art, in der sie geschehen, besser unterblieben. Von irgendwelcher Möglichkeit, beide Männer mit einander zu vergleichen, kann nicht die Rede sein. Wo bei Orlandus die Gesetze der strengen Diatonik nicht inne gehalten werden, da ist leicht ein tieferer Grund für die Abweichung zu finden und ihre ästhetische Berechtigung unschwer zu erklären. Aber derartige Fälle (des Erhöhens eines Tones, der nun zum „Leitton" wird wie in der kühnen Motette Timor et Tremor oder dem „chromatischen Tendenzwerk: Prophetiae Sibyllinae", die Ambros beide erwähnt) sind nur Ausnahmen; noch mehr gilt dies für etwaige ähnliche Stellen bei Shepherd, welcher durchaus als Diatoniker strengster Richtung zu bezeichnen ist. Man mag ihm

immerhin einige contrapunktische Geschicklichkeit nachrühmen, obwol es auch mit dieser, wie ein Blick auf seine handschriftlich bewahrten Messen lehrt, zuweilen nicht weit her ist. Irgend ein höheres Interesse können seine Arbeiten nicht wecken. Ambros hat schon über seinen dreistimmigen Communionsgesang: Steu'n first after Christ for God's wold rückhaltlos den Stab gebrochen (wegen der Composition des „Esurientes" nennt er ihn allerdings einen „respectablen Componisten"). Sieht man sich die im Manuscripte überlieferten Messen: The western wynde; Be not afraid; French Masse an, so wird man über die hölzerne, oft täppische Art der Linienbildung, die Dürre der harmonischen Combinationen, das oft überaus uninteressante, ja dürftige in der Motivverknüpfung erstaunt sein. Diese Arbeiten zeigen jedoch, wie man wol sagen darf, dass ihm ein gewisses Gefühl dafür innewohnte, die einzelnen Teile der Messe mehr conform dem Inhalte der Worte zu componiren, als dies bei seinen Vorgängern der Fall war, wie denn z. B. das Osanna in der zuerst angeführten Messe sich im Ausdrucke wesentlich vom ganzen abhebt u. ä. m. Wol weisen Shepherd's Werke manche denjenigen Taverner's ähnliche Bildungen auf; besonders in der Anwendung der Melismen lässt sich die Verwandtschaft nicht verkennen: aber Shepherd ist in seinen Arbeiten weit weniger frei und kühn — eine Erscheinung, welche als Product gereifterer Erkenntnis erfreuen würde, hier jedoch als das Resultat entschieden geringerer Begabung dem Charakterbilde des Mannes einen weiteren negativen Zug beifügt.

Einer derjenigen älteren englischen Musiker, deren Namen weiteren Kreisen noch heute geläufig, ist John Redford[6]. Er folgte dem Thomas Mulliner als Lehrer der Sängerknaben an St. Paul's und genoss wegen seiner grossen Lehrfähigkeit und Freundlichkeit die Liebe und Achtung seiner Schüler und Genossen. Th. Tusser hat in seiner gereimten Autobiographie „Five Hundred Pointes of Husbandrie" die Geschichte seiner „Pressung"

zum Sängerknaben erzält und dabei Redford, seinem Lehrer, das hübsche Denkmal gesetzt:

. . . With Redford there, the like nowhere
For cunning such and virtue much
By whom some part of musick's art
So did I gain.

Ob Redford 1559 gestorben ist, in welchem Jare Seb. Westcott als Lehrer der Knaben genannt wird, oder ob er damals ein anderes Amt übernommen hatte, weiss man nicht. Es hat sich eine ganze Anzal von Anthems und Services seiner Composition erhalten. Jene zälen unter die ersten, welche auf englische Worte gesetzt wurden, doch bewahrt eine Handschrift des britischen Museums auch ein „Christe resurgens" von ihm auf. Durch Hawkins ist ein Anthem „Rejoice into the Lord" mit Redford's Namen gedruckt worden, und dies Stück hat den Mann unsterblich gemacht. Ob es jedoch von ihm herrührt, ist zweifelhaft, da die Handschrift — das sog. Mulliner Buch, von dem später noch die Rede sein wird — keinen Verfasser angiebt. Unmöglich ist die Urheberschaft Redford's keineswegs: vergleicht man mit diesem schönen Werke diejenigen, welche unbestritten sein Eigentum sind, so wird man für viele dasselbe Lob äussern können: Schönheit der Zeichnung, eine gewisse Energie des Ausdruckes, Reinheit der Stimmführung. Wir werden ihm wieder begegnen, wenn wir die Entwicklung des Virginalstiles darzulegen haben werden: dort leistete er ganz hervorragendes.

Ein andrer Tonsetzer des Zeitraumes ist Rich. Edwards[7], ein vielseitiger und offenbar recht bedeutender Kopf. Er wurde 1523 in Sommersetshire geboren und empfieng seine Ausbildung auf dem Corpus Christi College zu Oxford. Nach der nicht ganz einwandfreien Autorität Wood's leitete ein Arzt und Musiker G. Etheridge seine Studien, welcher als einer der hervorragendsten Vokal- und Instrumentalcomponisten Englands gerühmt wird. Pits erzält ferner von ihm, dass er englische, la-

teinische, griechische und hebräische Verse dichtete und zur Laute — vermutlich auch vor seinen Schülern sang, ein interessantes Bild eines Gelehrten im damaligen verwunderlichen Stil, wie Ambros meint, neben welches man den vom Katheder dozierenden und Horazische Oden singenden Glarean stellen könnte! Im Jare 1547 wurde Edwards Master of Arts und trat eine geraume Zeit später unter die Mitglieder der Hofkapelle; im Jare 1563 finden wir ihn als Lehrer der Chorknaben daselbst tätig. Er folgte als solcher dem Richard Bower. Das Old Cheque Book der Chapel Royal berichtet unter dem letzten Oktober 1566 seinen Tod. Der Ruf, den Edwards genoss, ruht im wesentlichen auf seinen Fähigkeiten als Dichter und Schauspieler; es gelang ihm, die Erlaubnis seiner königlichen Herrin zur Ausbildung der Chorknaben für die Bühne zu erhalten, wie diese schon längst für die Knabensänger an St. Paul üblich war. Die Geschichte der englischen Literatur nennt seinen Namen als Verfasser zweier Dramen und einer grösseren Anzal von den Damen des Hofstaates gewidmeten Sonetten. Kurz vor seinem Tode sicherte ihm Elisabeth, entzückt von seinem Drama „Palemon and Arcite“ eine Belohnung zu. Es ist von Edward's Tonwerken nicht eben viel erhalten; die Reste verraten seine Fähigkeit als Contrapunktist, und die, wolklingend zu schreiben. Hawkins hat ihm die Musik des sehr schönen Chores „In going to my naked bed“ (echt englisch hat man im Namen des oft misbrauchten Begriffes „Sittlichkeit“ das „naked“ neuerdings durch „lonely“ ersetzt) ohne jeden Grund zugeschrieben; die Dichtung rührt jedoch von Edwards her. Im Mulliner Manuscript trägt das einfach gearbeitete, im Ausdruck wolgelungene „The Syllye Man“ seinen Namen; stilistische Ähnlichkeit zwischen diesem und dem vorgenannten ist nicht vorhanden. Zu Day's Psalter hat Edwards die Harmonisirung des metrischen „Vater Unser“ beigetragen.

Eines der ausgezeichnetsten Mitglieder der älteren Contrapunktistenschule war Rob. Johnson[8], ein Mann,

dessen Lebensschicksale leider nahezu völlig in Dunkel gehüllt sind. Er soll der Kaplan der zweiten Frau des achten Heinrich, Anna Boleyn's gewesen sein; ein R. J. wird im Baldwin Manuscript mit „von Windsor" bezeichnet, ein andres fügt dem Namen die Bezeichnung „Priester" hinzu. Da nun wirklich ein gleichzeitiger Priester des Namens genannt wird, welcher, der Häresie angeklagt, aus Schottland nach England floh, so ist es möglich, dass sich alle vorstehenden Angaben auf dieselbe Person beziehen. Als Tonsetzer ist er zu nennen weniger wegen seiner Beiträge in Day's „Prayer Book", als wegen seiner grossen contrapunktischen Tüchtigkeit, der Leichtigkeit und Anmut seines Stiles. Um die erstere zu erkennen, sehe man sich die auf Okeghem'sche Schule hinweisenden canonischen Arbeiten an, welche Hawkins mitgeteilt hat: die eine ist eine Fuga ad minimam im Unisonus, die andere eine solche ad semibrevem in der Undecime; zu beiden gehört als Cantus firmus „O lux beata trinitas". Dass derlei Dinge (Ambros erwähnt noch die unter die gleiche Rubrik fallenden canonischen Studien Bird's) nicht angenehm zu hören sind, kann man nicht bezweiflen. Aber Johnson konnte mehr als contrapunktisches Flechtwerk knüpfen; ein vollgiltiger Beweis ist sein im Ausdruck ungemein belebtes und edles, in der Stimmführung geschicktes, rhythmisch interessantes „Dum transisset Sabbatum Maria Magdalena".

Zur Vervollständigung der Namenreihe der Componisten aus dieser Zeit seien noch die folgenden genannt: Hodges[9], Dr. Newton, deren Lebensgeschichte völlig unbekannt ist; von William Shelbye besitzen wir ein „Felix namque", das recht gut gesetzt ist; von einem „Miserere" für Virginal wird später die Rede sein. Sehr zu bedauern ist, dass von John Thorne nur geringe Reste seiner Tätigkeit auf uns gekommen sind. Über seine Motette „Stella coeli", welche Hawkins abgedruckt hat, urteilt Amaros: die Stimmführung ist ganz gediegen und lebendig, durch sehr gelungene Nachahmungen inter-

essant, die Harmonie klangvoll, die Wirkung des ganzen durchaus edel und bedeutend. Die Composition ist dem niederländischen Stile, etwa Ghiselin's oder Gaspar's oder auch Agricola's in seinen gemässigteren Stücken, sehr ähnlich, also für die Zeit ihrer Entstehung doch wieder etwas obsolet. Die Cadenzbildung ist übrigens auch hier nicht die kraft- und lebensvolle niederländische, sondern die mattere englische, aber hier mindestens nicht wesentlich störend. Ambros hat mehrmals auf die wenig prägnante Art der englischen Schlussformeln hingewiesen; übrigens herrscht diese zwar vor, aber nicht ausschliesslich und bei Meistern wie Bird ist die ältere englische Art der Schlüsse nahezu verschwunden. Über Thorne's Leben ist nichts bekannt geworden; Anfang Dezember 1573 ist er zu York gestorben.

Unbekannt ist auch der Tonsetzer Oclande, von welchem ein Anthem in Day's Gebetbuch, eine Motette handschriftlich im britischen Museum (Add. MSS. 17,802—5) enthalten sind. Seine Musik ist recht trocken; dasselbe lässt sich von der Messe über das Hexachord eines Avery Burton sagen. Die letzten Namen, deren wir an dieser Stelle zu gedenken haben, bringen uns den Auseinandersetzungen zu Beginn des Abschnittes wieder näher. Wahrscheinlich nur wegen seines traurigen Endes und weil sein Geschick ihn mit Marbeck zusammenführte, hat Morley auch einen Sänger Robert Testwood mit in seine Liste bedeutender englischer Musiker aufgenommen. Testwood gehörte — er war Priester — zu jenen übereifrigen Protestanten, welche den Teufel in jedem Heiligenbilde witterten, die Pilgerzüge als Werke des Aberglaubens verspotteten und die Worte der alten Kirche, wie „hoc est corpus“ in „hocus pocus“ oder „O redemptrix et salvatrix“ in „Non redemptrix nec salvatrix“ verkehrten. Wie wir schon gehört haben, blieb es nicht bei derartigen wörtlichen Verächtlichmachungen des Katholizismus; auch Testwood gieng noch weiter vor und bezeugte seinen Heroismus dadurch, dass er einem

Marienbilde die Nase abschlug. Die Strafe des Feuertodes war die allzustrenge Antwort für eine Tat, welche Testwood sich wahrscheinlich zum Verdienst anrechnete. Neben Marbeck war auch Edward Hake, Mitglied der kgl. Kapelle zu Windsor, welcher Beiträge zu Day's Psalter lieferte, in Untersuchung gezogen worden. Von ihm hören wir nichts weiter; den Merbecke (so findet sich die Form des Namens gleichfallt) retteten seine Begabung für die Musik und seine grosse Harmlosigkeit, welche sich wahrscheinlich niemals zu Excessen wie dem mitgeteilten, von dem man nicht weiss, ob man ihn als kindisch oder flegelhaft verurteilen soll, hinreissen liess. Auf alle Fälle gehörte Marbeck zu den überzeugungstreuesten Protestanten, und sein Charakter erscheint um so reiner, wenn wir hören, dass er während aller Untersuchungen fest blieb und jede Angabe, welche seinen Genossen hätte schaden können, ängstlich vermied.

Diese Ereignisse trugen sich 1544 zu. Ob die Musik jemals Marbeck's innerste Neigung besessen, ob die aufregenden Eindrücke während seiner Gefangenschaft seinen Lebensweg in andre Bahnen drängten, wissen wir nicht; Tatsache ist, dass er in seiner Concordanz der Bibel — er warf sich von jetzt an ausschliesslich dem theologischen Studium in die Arme — mit Bedauern der Zeit gedenkt, welche er mit seiner Tätigkeit als Musiker vergeudet habe. Marbeck's wenige Compositionen gehören denn auch wol der Zeit vor den einschneidensten Geschehnissen seines Lebens an: eine Messe „Per arma justitiae", das von Hawkins gedruckte Anthem „A virgin a mother", ein „Ave Dei Mater" und ein „Domine Jesu Christe", Werke, in welchen er sich als geschulter Contrapunktiker, der sich aber durch keinerlei individuelle Züge auszeichnet, ausweist. Nach Anthony à Wood hat Marbeck in Oxford kurz nach seiner Befreiung, wol vor dem Erscheinen seiner Bibelconcordanz, den Grad als Baccalaureus Musicae erhalten; durch Nachlässigkeit des Schreibers aber wurde sein Name in die während der Wirren un-

regelmässig geführten Listen nicht eingetragen. Im Jare 1550 erfolgte die Veröffentlichung seines Common Prayer Book, welchem er, wie bereits mitgeteilt, die gregorianischen Gesänge anpasste. Marbeck's späteres Leben hat für uns keine Bedeutung. Er starb 1585 zu Windsor. Die Tatsache der Verbindung der altehrwürdigen Gesänge der katholischen Kirche mit rituellen Worten der neuen anglikanischen ist culturgeschichtlich überaus bedeutsam. Man kann Marbeck mit Johannes Walter, dem Vater des deutschen evangelischen Gesanges, wie man ihn genannt hat (wobei ihm doch wol zu viel, Luthern zu wenig Ehre geschieht), vergleichen, wie Ambros dies tut, denn auch Walter's Arbeit an dem ersten Gesangbuche der evangelischen Kirche war eine fast ausschliesslich redactionelle. Weiter aber lässt sich der Vergleich kaum ziehen: einmal erscheint bereits in den Anfängen der deutschen kirchlichen Bewegung der rhythmisch und melodisch fest umgrenzte Choral; — auch er geht auf den gregorianischen Gesang zurück — und diesem standen, wie sehr er auch in der Übung der Gemeinden verkümmerte und verdorrte, noch die Tage bevor, da Bach ihn pflegte und aus ihm Gewinde knüpfte, welche die Bewunderung aller Zeiten bleiben werden, während das Common Prayer Book für die Kunstgeschichte keine vorstechende Bedeutung gewann. Der gregorianische Gesang und das Volkslied — auch dies war von eminentem Einfluss auf die Bildung des deutschen Chorals — sind die beiden fruchtbringenden Factoren gewesen, welche von der allerhöchsten Bedeutung nicht so sehr für die technische Seite des Satzbaues als vielmehr für die innere Gestaltung der kirchlichen Kunst waren. Kann man nicht einmal dem Choral deutscher Tonsetzer des Reformationszeitalters für die Entwicklungsgeschichte der Musik gleich grosse oder auch nur annähernd dieselbe Wichtigkeit beimessen, so verbietet sich dies gegenüber dem Werke, in welchem die alten Tonreihen nur nach den Erfordernissen der Sprache gemodelt erscheinen, ganz von selbst.

Die Litanei wurde zum ersten Male am 18. September 1547 in der St. Paul's Cathedrale auf englische Worte gesungen. Ihre Fassung rührt ohne Zweifel von Cranmer her. Wenn Marbeck sie nicht mit in das Common Prayer Book aufnahm, so geschah dies wahrscheinlich darum, weil sie schon gedruckt vorlag. Das „Allgemeine Gebetbuch" besteht aus dem Venite, den Psalmen, Te Deum, Benedicite omnia opera, den drei evangelischen Lobgesängen (Benedictus, Magnificat, Nunc dimittis), dem Communion Service, dem Athanasianischen Glaubensbekenntnis, dem Burial Service und der Communion at Burials.

Die Veränderungen, welche Marbeck's Werk im Laufe der Zeit erlitt, darzustellen ist nicht unsere Aufgabe. Derjenigen, welche sich von Anfang an bemühten, der schmucklosen Form ein reicheres harmonisches Gewand zu geben, haben wir zum Teil schon gedacht. Einige Bemerkungen sind dem noch beizufügen.

Es wurde bereits ausgeführt, dass mit der Rückkehr der Calvinisten von Genf der Psalmengesang in England wieder weite Pflege fand. Man vervollständigte den Psalter vom Jare 1556, und diesem folgte das berühmte vollständige Werk von Sternhold und Hopkins. Um 1560 druckte Day einen gleichfalls lückenlosen Psalter für den Erzbischof Parker, ein Werk, welches jedoch niemals öffentlich ausgegeben wurde. Von 9 Musiksätzen, welche es enthielt und die von Tallis herrührten, ist einer, ein Canon (!) als harmonisirte Melodie (die sog. Evening hymn) sehr populär geworden. Im Jare 1563 gab Day sodann eine harmonisirte Ausgabe des Sternhold'schen Psalters heraus; in den 4 schönen Stimmbüchern finden sich die Namen der Bearbeiter: Causton, Southerton, W. Brimle, Hake und W. Parsons. Im Anhange folgten Anthems von Shepherd, Edwards und Tallis.

Im Anschlusse hieran ist noch eine unbekannt gebliebene Psalmenharmonisirung von John Cosyn zu erwähnen, welcher 1579 das Werk von Daman folgte. Zwölf Jare später bearbeitete derselbe Autor die Melodieen

nochmals; aber der reichere contrapunktische Stil lässt diese Arbeit in keinem Zusammenhange mit den oben angeführten erscheinen. Die letzten Psalter-Harmonisirungen werden wir erst später kennen lernen.

Als das Resultat des kirchlichen Kampfes auf musikalischem Gebiete erscheint ein Tonsatz, welcher gegen denjenigen der voraufgegangenen Periode in erster Linie dadurch bemerkenswert ist, dass er jede Art von contrapunktischer Künstelei auszuschliessen trachtet. Aber es ist nicht nur die von der Kirche geforderte grössere Deutlichkeit des Wortes — als des für den Zweck des Gottesdienstes wichtigsten — erreicht worden, der musikalische Satz an sich erscheint, obwol kunstloser, doch harmonisch reiner. Darin liegt zugleich seine Schwäche angedeutet: es ist nicht zu leugnen, dass alle die in Betracht kommenden Sätze das gleiche Ansehen haben. An die strenge Vorschrift gebunden, keinerlei musiktechnische Mittel zur Belebung des Tonsatzes anzuwenden, waren den Componisten die Hände gebunden. Aber indem sie sich auf dem engen Gebiete zu bewegen gezwungen waren, lernten sie gleichzeitig nicht unbeträchtlich: bei dem grösten Meister des Zeitraumes vor White, Dr. Tye, erstaunt man zu sehen, wie anregend er oft auch in schmucklosen Sätzen die Stimmen zu führen weiss. Trotz allem kann es keiner Frage unterliegen, dass ausschliesslich auf dem eingeschlagenen Wege an eine Weiterbildung der Tonkunst nicht zu denken gewesen wäre. Zum grossen Glücke für die Kunst war mit diesem letzten gelungenen Versuche der Kirche, auf den Musikstil Einfluss zu gewinnen, dies Kapitel für England abgetan. [Man wende nicht ein, die Kirche habe nur ihren spezifisch-kirchlichen Musikstil beeinflussen wollen; das Wort aus der Damon'schen Psalmenbearbeitung gegen die törichten und unziemlichen Balladen spricht die Ansicht vieler massgebenden Kreise über die volkstümliche und die künstlerisch bearbeitete weltliche Musik zugleich aus.] Die weitere Entwicklung der Musik vollzog sich ohne das Darzutun der Kirche;

wir werden noch öfter wütenden Angriffen gegen die „unzüchtige“ Kunst begegnen, aber sie brausten vorüber ohne den geringsten Schaden zu tun. Die Musiker selbst erhoben in ihren Werken Opposition gegen die engumgrenzte Satzweise, und manch einer schmuggelte kunstvoll gearbeitete Sätze auch in die rein kirchlichen Werke ein. Treffen wir aber auch, um nur diese beiden Meister hervorzuheben, in Tallis's und Gibbons's „Services“ auf die beiden sich gegenüberstehenden Stilarten — die harmonisirte und die belebt-contrapunktische — so stand doch im grossen und ganzen mit der gefallenen Entscheidung der strenge englische Kirchenstil als einfacher harmonischer Satz für die Zukunft fest, und noch heute basiert der Kirchengesang in England auf jenen Grundlagen. Ein gutes und für den Gemeindegesang — der als solcher in England nicht existiert — fruchtbringendes Ferment lag in ihm: die Beibehaltung des Chores für die gottesdienstliche Feier verhinderte das Auftreten jenes für den deutschen protestantischen Gemeindegesang charakteristischen widrigen Verschleppens der Tempi und der extemporierten Mehrstimmigkeit „talentvoller“ Kirchenbesucher, zweier Dinge, welche lächerlich wirken würden, wenn es sich nicht um solch wunderbare Melodieen, wie diejenige des Lutherliedes, handelte.

Tye.

Das klassische Werk der durch Cranmer, Stone, Marbeck u. s. w. inaugurirten Kunst wurde durch Christopher Tye[13] geschrieben, über dessen Leben uns eine Reihe beglaubigter Nachrichten vorliegen. Seinen Geburtsort kennen wir nicht; im Jare 1511/12 scheint er Chorknabe an King's College zu Cambridge gewesen zu sein. Erst 1536 wurde er Baccalaureus und nach weiteren 12 Jaren Doctor der Musik. Im Jare 1541 finden wir ihn als Organist an der Cathedrale zu Ely. Tye stand, wie das nicht anders zu erwarten ist, in Beziehungen zum Hofe Heinrich's VIII., dass er jedoch dessen Lehrer war, ist nicht erwiesen; mit Recht wol wird jedoch angenommen,

dass er den jungen Eduard unterrichtet habe, vielleicht auch Mary und Elisabeth. Wie dem auch sei, dass König Heinrich den Meister hoch schätzte, geht aus der bekannten Stelle in Sam. Rowley's vielcitierter Comödie hervor, in welcher der Prinz (Eduard) den Tonsetzer anredet:

„I oft have heard my father merrilly speake
In your high praise; and thus his highnesse saith:
England one God, one truth, one doctor hath
For musicke's art, and that is Doctor Tye
Admired for skill in musick's harmony."

Im Jare 1553 widmete Tye dem jungen Herrscher sein Werk „The Actes of the Apostles" mit einem im Dedicationsexemplare zu findenden Gedichte, in welchem der Autor für den Inhalt verspricht:

Ye shall them fynde harmonious
And eke pleasaunt and swete.

Tye selbst bezeichnet sich auf dem Titel als „one of the Gentylmen of hys grace's Chappell"; das Cheque Book enthält jedoch seinen Namen nicht; es ist möglich, dass er seine Stellung in der Kofkapelle bald aufgegeben hat. Aus einer mehrmals wiedergegebenen Erzälung (Elisabeth soll ihm, als Tye einmal sehr gelehrte, aber auch sehr trockene Musik auf der Orgel vorspielte, haben sagen lassen, die Orgel sei verstimmt, worauf er erwidert habe: nicht die Orgel, wol aber ihrer Majestät Ohren) können wir entnehmen, wie sehr der Meister schon bei seinen Lebzeiten einer vergangenen Zeit angehörte; es ist dies durchaus keine zu gewagte Annahme: ein leichtflüssiger Instrumentalstil war emporgeblüht, und das ganze soziale Leben reifte rasch einem Abschnitte entgegen, dessen Inhalt die volle Freude am jugendfrischen Leben war. So mag Tye in der Erkenntnis, dass seine Zeit gekommen, sich bescheiden und resignirt zurückgezogen haben. Sein weiteres Leben scheint ruhig und gleichmässig verlaufen zu sein: im Besitze einträglicher Benefizien lebte er, als Musiker wol geachtet, aber nicht mehr aufgesucht, bis zum Jare 1572.

Es ist eine ganz beträchtliche Anzal von Werken überliefert, als deren Verfasser Tye genannt wird: einige 20 lateinische und englische Motetten und einige Messen neben dem Hauptwerke, den „Actes“. Durch die Schuld von Hawkins ist das Urteil über ihn lange Zeit hindurch ein schiefes gewesen: aus den „Actes of the Apostles“ hat er nur einen Tonsatz mitgeteilt, welcher zeigt, dass Tye recht complicierten Musikstücken gewachsen war; es ist ein Doppelcanon, und man hat nun, die anderen Teile nicht kennend, „auf Fugen und Canons der allercompliciertesten und kunstvollsten Art“ in dem Werke geschlossen. Der englische Historiker war aber durchaus nicht berechtigt, den Canon als charakteristisch für Tye's Schreibweise auszugeben, da der ganze übrige Inhalt des Buches fast ausschliesslich aus im einfachen Contrapunkt gearbeiteten Sätzen besteht, in welchen nur hie und da eine kleine Nachahmung den gleichmässigen Gang der Stimmen etwas belebt. Auf solche Stellen trifft man in seinen Motetten ziemlich regelmässig und ihr Erscheinen wirkt ungemein woltuend. Von den beiden Messen Tye's, die erhalten sind, ist die eine „Euge bone“ durch Arkwright herausgegeben worden; sie teilt mit derjenigen über das Lied „The western wynde“ die Glätte der Arbeit und die ruhige Zeichnung; beide zeigen jedoch nur einen recht geringen Grad von innerem, warmblütigen Leben und sind nicht mit einzelnen Motetten, in welchen Tye durch charakteristische Intervallschritte und reiche Harmonik interessiert, auf die gleiche Stufe zu stellen. Durchaus wohnt ihm ein tiefes Verständnis für edle Melodik und Wolklang inne; bizarre, überladene Linien vermeidet er ängstlich, ebenso rhythmische Absonderlichkeiten. Alles dies schliesst nicht aus, dass man hie und da, z. B. in seiner Motette „Sub tuam protectionem confugimus“ und anderswo zwei hintereinander aufsteigende Quartensprünge findet. Wird Tye den Partiturleser schwerlich jemals begeistern können, so wird er ihn doch stets durch die Glätte und Sauberkeit seiner Arbeiten zu erfreuen ver-

mögen; mit der Technik seiner Zeit wol vertraut, strebte er jedoch über diese hinaus in besonderer Weise nach Wolklang und Reinheit des Satzes.

Wir müssen noch mit einigen Worten auf ein Werk eingehen, welches Davey als Passion nach Johannes bezeichnet und welches in einer dem Anfange des 18. Jarhunderts angehörenden Partitur dem Tye zugeschrieben wird. Die englischen Passionscompositionen — als Kunstform — gehen (nach Davey) bis auf die Zeit Heinrich's VIII. zurück: das Eton Manuscript enthält die leider unvollständige Passion (sec. Matth.) von Rich. Davy. Der erwähnte Autor nennt sie ohne jede Begründung „bei weitem die älteste bekannte Passion“ (Jacobus Obrecht's „Passio secundum Mattheum“ ist vor das Jar 1505 zu setzen!) Als uns bekannt gewordene englische Passionscompositionen können wir nur noch eine, anonyme, aufführen. Davey nennt nun diejenige Tye's „die, abgesehen von Davy's, älteste, welche ich gesehen habe.“ Das ist möglich, aber nicht ausschlaggebend, da Tye's Composition, vorausgesetzt sie wäre eine Passion, auf jeden Fall nach Obrecht's, Galliculus', Jehan's, Resinarius', und noch einiger anderer Tonsetzer Passionswerken zu setzen wäre. Es ist nun aber auch weder in den doch massgebenden Stimmbüchern Tye's Name als Verfasser angegeben, noch findet sich dort die Bezeichnung „Passio secundum Ioannem“. Das Werk trägt darum, ferner weil es durchaus keine durchcomponirte Passionsmusik ist, im Zettelkatalog der Handschriften-Abteilung des British Museum mit Recht den Titel „Motette“. Die Motette beginnt (das Lateinische ist entsetzlich falsch) mit den Worten: Iesum Nazarenum. Num quid et tu ... Der Name Tye's als Autor wird, wie schon gesagt, in der späteren Partitur erst genannt. Dass die Composition ihm angehört, unterliegt allerdings keinem Zweifel, da sie die stilistischen Eigentümlichkeiten des Meisters in jedem Zuge aufweist. Das 3stimmige Stück ist so bemerkenswert, dass es sich wol verlohnt, noch einen Augenblick

bei ihm stehen zu bleiben. Wiederum begegnen wir den ruhigen im c. p. simplex gearbeiteten Tonbildungen; aber die kurzen imitatorischen Satzgefüge, welche sich gleichfalls zeigen, verraten zum Teil eine eigene Färbung; so unterbrechen sich die Stimmen bei der Stelle „non hunc, sed Barrabam“ mit ihren Rufen in einer Weise, welche darauf schliessen lassen würde, dass Tye eine Ahnung von der dramatischen Gewalt der Situation gehabt habe, wenn nicht ein Blick auf das „Crucifige eum“, welches, obwol die scharf markierten Einsätze für die Situation bezeichnend sind, doch die nötige gedrungene Entschlossenheit des Ausdruckes vermissen lässt, uns belehrte, dass die erstere Stelle weniger Resultat künstlerischer Überlegung als vielmehr Zufall ist.

Im ganzen und grossen ist natürlich Tye Diatoniker; doch finden sich manchmal verpönte Intervallschritte; auch ganz vereinzelte chromatische Fortschreitungen kommen schon bei ihm vor.

Unter den Componisten geringeren Grades, welche in dem strengeren anglikanischen Kirchenstil schrieben, erscheinen die folgenden: Thomas Causton, welcher 1569 starb; er veröffentlichte Harmonisirungen in Day's Psalter und lieferte Beiträge zu Day's „Certain Notes“. Jebb hat ein „Venite“ und einen Communion Service von ihm neu gedruckt; William Mundy, welcher von 1563/64—1591 Mitglied der Hofkapelle war; das unter Heinrich's VIII. Namen veröffentlichte Anthem ist vermutlich eine seiner Arbeiten. Handschriftlich ist manches Werk von ihm überliefert; in den englischen Kirchen haben sich seine Tonsätze teilweise einen Platz gesichert. Auch William Hunnis, der in ein religiöses Complott verwickelt war, mag hier angeführt sein, obwol keine Compositionen von ihm bekannt sind. Er folgte dem R. Edwards als Knabenlehrer der Hofkapelle; ihn ersetzte in dieser Stelle 1597 N. Gyles. Osbert Parsley[14], H. Stonings, Will. Fox, George Barcroft, Nathaniel Patrick, welcher gegen Ende des Jarhunderts Or-

ganist und Knabenlehrer an der Worcester Cathedrale war. Von ihm hat Thomas East ein leider verlorenes Werk „Songs of Sundrye Natures" veröffentlicht. Einzelnes findet sich im Manuscript. (Robert) Parsons oder Persons war Mitglied der kgl. Kapelle 1563 und starb im Januar 1569/70. Burney druckte ein Madrigal von ihm. Geistliche Musik von ihm findet sich in Barnard's „Selected Church Music", doch ist nicht ausgeschlossen, dass diese Sachen und ein Burial Service in Lowe's Directions von einem anderen Tonsetzer desselben Namens herrühren[15].

White. Indem wir einige andere Componisten derselben Periode, deren Bedeutung in erster Linie auf dem Gebiete der Instrumentalcomposition liegt, hier übergehen, wenden wir uns einer Betrachtung des Mannes zu, dessen Werke herauszugeben eine Ehrenpflicht der englischen Nation ist; es ist dies Robert White[16]. Wann und wo der tüchtige Meister geboren, wissen wir nicht. Tye wird als sein Lehrer genannt. White's Bildung muss eine vielseitige gewesen sein; die Christ Church Stimmbücher nennen ihn als Baccalaureus sowol der Musik als auch der (freien) Künste; dieselbe Quelle übermittelt uns auch, dass er Organist und Knabenlehrer an Westminster Abbey war. Nachdem White 1561 in Cambridge graduiert hatte, gieng er nach Ely, woselbst er als Organist bis zum Jare 1567 tätig war. Von 1570 ab finden wir ihn in derselben Eigenschaft der Westminster Abbei. Schon 4 Jare darauf, in der Zeit der Pest, starb er. Wie aus seinem Testamente hervorgeht, lebte damals sein Vater bei ihm; seine Kinder waren noch minderjärig. Wenige Tage nach dem Tode ihres Vaters verloren sie auch die Mutter, die eine geborene Tye, wahrscheinlich Christopher's Tochter, war.

White scheint kaum ein Alter von 40 Jaren erreicht zu haben. Übereifer hat seinen Namen zu erhöhen getrachtet und ihm dadurch aufs empfindlichste geschadet. Seit Burney's Zeiten sind einzelne Schriftsteller nicht müde geworden, immer und immer wieder zu betonen, dass White dem Palestrina nicht nachstehe, ... und

das praktische Resultat dieser überschwänglichen Lobpreisungen ist, dass heute zwei nicht sehr umfangreiche Werke seiner Composition vorliegen, deren eines — bereits durch Barnard gedruckt worden ist — — —.

Sieht man von einigen Stücken in Paston's Lautenbüchern ab, so hat White nur Vokalmusik für erbauliche Zwecke geschrieben; es sind Motetten und Lamentationen meist auf lateinische Worte. Ambros hat dem Meister volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, indem er den edlen Sinn und reinen Geschmack, der sich in der ihm bekannten Motette offenbart, anerkannte. In der Tat ist White seinen Vorgängern durchaus überlegen; die technische Factur ist meisterhaft, keine Ecken und plumpe Unschönheiten; der gleichmässig mühelose Fluss der melodischen Linien wird durch keine harmonische Härte oder bizarre Stimmführung getrübt; aber mehr als an der Satzkunst als solcher erfreuen wir uns an dem Wolklange von White's Harmonieen, und es erscheint uns unbegreiflich, dass seine Arbeiten heute so vielem Mittelgut und noch Schlechterem haben Platz machen müssen.

Über White hat Burney die Bemerkung machen zu müssen geglaubt, er habe schon im Stile Palestrina's geschrieben, aber schwerlich dessen Werke gekannt. Im Anschlusse hieran hat nun Ambros hervorgehoben, wie man schon damals in England italienische Kunst hochschätzte, die italienischen Novellen ausbeutete, — er hätte die Beziehungen zwischen beiden Ländern in literarischer Hinsicht bis auf Chaucer zurück ausdehnen können; musikalische Einwirkungen des Südens haben wir schon kennen gelernt — wie aber doch Palestrina, der schon 1526 geborene, selbst wenn der Zufall einige seiner Werke nach England geführt hätte, zu spät gekommen wäre, um auf White Einfluss zu gewinnen. „Wie soll man es erklären, wenn in dem entschieden von der römischen Kirche getrennten, ja ihr mit nachhaltiger Abneigung entgegentretenden England Musik geschaffen wurde, die das Rituelle, das Mystische und doch Klare des Palestrinastyles

hat, wenn bei dem Volke und in dem Staate, wo die irdisch-praktische Seite der Existenz mehr und mehr mit klarem Blicke und fester Hand erfasst und zu höchst bedeutenden zeitlichen Zwecken geleitet wurde, Gesänge ertönten, die einer überirdischen, zeitlosen, bedürfnisslosen Welt anzugehören schienen?" Kein Künstler steht ausser Verbindung mit seiner Zeit und seinen Vorgängern: das, was wir auf künstlerischem Gebiete mit „Erfindung" bezeichnen möchten, entpuppt sich bei näherem Zusehen stets als das Resultat eines langen Entwicklungsprocesses, an welchem viele Köpfe arbeiteten, bis endlich einer das lösende Wort, den rechten Ton, die nunmehr im Principe festgehaltene Weise fand. Wir können von Erfindungen auf mechanischem, auf einem der Wissenschaft, der Kunst dienenden Gebiete sprechen, ästhetische Anforderungen der Künstler mögen, wie wir dies noch in jüngster Zeit erlebt haben, vielfach dem der Ausführung der praktischen Kunst dienenden Instrumentenmacher zu einer Erfindung verhelfen; unsere Kunst selbst kennt aber eine Erfindung in diesem Sinne nicht, wie denn weder Dunstable den Contrapunct, Aston den Instrumentalstil, Mendelssohn die Elfenmusik noch Wagner das Leitmotiv erfunden haben.

White steht durchaus auf den Schultern seiner Vorgänger: ihn unterscheidet sein gereiftes Schönheitsgefühl, die Vollkraft seiner Technik, welche den Äusserungen jenes niemals hindernd in den Weg tritt. Dass er dabei trotz der in sein Leben fallenden antirömischen Bestrebungen und Erfolge an dem fest hielt, was die alte Schule in seinem Lande, in den Niederlanden gross gemacht, was die gleichzeitige Kunst in Italien zu der leuchtenden Höhe führte, die in demantklarer Schrift den Namen „Palestrina" trägt, das beweist nur, wie mächtig die künstlerische Tradition ist, wie trotz der in harten Gewissenskämpfen errungenen protestantischen Gesinnung, trotz des Wütens und Tobens fanatischer Massen gegen alles „Römische", die Tonsetzer jener Tage zu dem alten Ideal, der inner-

halb der Kunst der römischen Kirche gross gewordenen Motette oder Messe zurückkehren mussten, sobald es ihnen um die Schaffung eines wirklichen Kunstwerkes zu tun war. Über die rituelle Schranke hinaus hat der alte Stil, den die Reformation in England bei all ihrem Paktieren mit der alten Kirche am allerwenigsten auf die Seite werfen konnte, eine tiefere, eine rein menschliche Bedeutung in seiner das Schöne nicht wie der näselnde Puritanergesang für eine Beleidigung Gottes haltenden Auffassung; seine Vertreter suchten die grösste Vervollkommnung, die höchste Klangschönheit zur Verherrlichung des Dienstes des höchsten Wesens zu erreichen; man fühlt, wie sehr die bedeutenden Tonsetzer des Reformationszeitalters die ihnen durch die kirchliche Vorschrift gezogene Schranke empfinden, wie sie sich aber bemühen, ihre Kunstfertigkeit trotz derselben zur Geltung zu bringen. Die Freude an der künstlerischen Ausgestaltung ihrer Motive ist keinem jener Männer durch die Kirchenreform genommen worden. Die Reformation war ein Kampf, den das erwachte sittliche Bewusstsein des Volkes gegen die Übergriffe des Klerus führte, ein Kampf, der — gleichviel wie er verlief — zum Endziel den Nachweis der Notwendigkeit individueller Lebensanschauungen, die Betonung der Realität des Persönlichen hatte; nur die fanatisirten oder geistig beschränkten Massen dehnten ihn auch gegen das aus, was bisher den göttlichen Dienst geschmückt hatte — Luther war weit entfernt davon, den kunstgemässen Gesang aus seiner Kirche zu verweisen. — Aber diese Anschauungen gewannen keinen Boden in England: wie hätte das trübselige, mechanische Psalmodieren, über das Shakespeare so lustig spottet, auch in dem Akkord vollen Lebens passen können, dessen Morgenröte jetzt über dem Lande aufstieg? wie hätte es ein tieferes Echo wecken können, jetzt, da Bird's strenge Kunst, Dowland's sehnsuchtsvolle Weise, Weelbye's inniges Lied neue, ungeahnte Töne anschlugen, da die erhabenen Gebilde des Mannes von Stratford zu erscheinen

begannen, da die glänzende Hofhaltung der jungfräulichen Königin höchste Lebenslust weckte, da die sich schon jetzt so wunderbar betätigende Expansionskraft des Reiches das von nun an stetig wachsende Nationalgefühl schuf? — — — Ist es somit nicht schwer, eine Erklärung dafür zu finden, warum in White der Einfluss der Vergangenheit mächtig blieb trotz gewisser Veränderungen in den Grundbedingungen künstlerischen Schaffens, so ist der Beweis dafür, warum seine Werke bei aller ihrer Schönheit und Vornemheit den Vergleich mit denjenigen des Pränestiners nicht aushalten können, nicht direct zu erbringen, da das ästhetische Urteil in Dingen der Musik nur zum Teil auf einer Vereinigung realer Factoren, zum Teil jedoch auf der Wirkung ziemlich incommensurabler Grössen beruht. Doch können wir in dem Umstande, dass Italien schon seit Jarhunderten das Land war, das die Künstler an- und erzog, das Land, dessen wunderbar läuternden Einfluss Hobrecht, Brumel und nicht zum wenigsten Josquinus an sich erfahren hatten, das Land, in welchem die reichste geschichtliche Vergangenheit sich mit der glänzendsten Gegenwart verband, das Land, welches, wie es einst die politische Herrscherin der Welt gewesen, jetzt in seinen glänzenden Hauptstädten die Schätze der Welt vor sich ausbreitete, das Land, welches schon seit zwei Jarhunderten aus dem Füllhorn seiner geistigen Schätze verschwenderisch den Nationen mitteilte, — in dem Zauberhauche, der italienisches Leben in allen seinen Betätigungen umwitterte, finden wir die Erklärung für den einzigartigen Duft, der über Palestrina's hehren Schöpfungen liegt.

Und dieser fehlt White; so reich die geschichtliche Überlieferung Englands auch schon damals war, so Tüchtiges die englische Kunst schon geleistet hatte, die englische Musik erscheint uns damals noch nicht als geistiger Niederschlag einer grossen Kulturepoche, sie ist immer noch etwas wenigstens im Formellen befangen. White schritt über diesen Standpunkt hinaus, in seinen

Werken beginnt der geistige Gehalt mehr als bisher das Interesse zu fesseln; aber die Zeit, da des Lebens buntes Wechselspiel die Form füllte und nach Lust und Laune modelte, war noch nicht erfüllt. Doch nahte sie jetzt mit eilenden Schritten.

IV. KAPITEL.

Die Instrumentalmusik.

Die Instrumente des 15. und 16. Jarhunderts haben wir bereits früher kennen gelernt; einzelnes wird an passender Stelle zu jenen Ausführungen nachzutragen sein. Von einer ins einzelne gehenden Beschreibung konnten wir absehen, da durch den Neudruck der Werke Virdung's, Agricola's und Praetorius', durch Wasielewski's Geschichte der Instrumentalmusik u. a. m. die Tonwerkzeuge des Zeitraumes bekannt genug geworden sind.

Besondere englische Instrumenttypen gab es nicht; die englischen Erfindungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaues waren geringfügiger Natur. Die Quellen, welche über diese Dinge Aufschluss geben, fliessen nicht reichlich, weder Virdung noch Agricola gehen auf historische Fragen ein; erst Praetorius zieht auch sie in den Kreis seiner Betrachtung, und seine Angaben sind ein schlagender Beweis, wie um den Beginn des 17. Jarhunderts englische Kunst in Deutschland geschätzt und in den für sie charakteristischen Zügen erfasst wurde.

Ehe wir von dem „Orchester“ und der „Instrumentirung“ mehrstimmiger Stücke — man gestatte den modernen Ausdruck — das Nötige sagen, müssen wir auf die Verbreitung und Anwendung der einzelnen Instrumente zu sprechen kommen; wir nehmen dabei auf das Musiktreiben am englischen Hofe, als dem Mittelpunkte des künstlerischen Lebens, Bezug.

Die Instrumente, welche im 16. Jarhundert genannt werden, sind Trompeten, Posaunen, Trommeln, dann Lauten, Schalmeien, Pfeifen, Harfen, Orgeln, Rebec und Virginale; ziemlich spät erst finden wir (1532) „Violls" erwähnt. Die ersten Vertreter dieses Instrumentes sind, wie aus den „Annalen" zu ersehen, Italiener gewesen; sie stammten aus Venedig, Mailand und Cremona. Einer derselben, Ambroso, war der älteste der in England ansässig gewordenen Familie Lupo, aus welcher späterhin einige tüchtige Tonsetzer hervorgiengen [2]. Aus Venedig kam ein John (Giovanni) Bassano, Instrumentenmacher, nach London; dass er mit dem 1587 als in Diensten der Signoria stehenden [3] gleichnamigen Manne identisch war, ist nicht zu erweisen; verwandt waren beide jedenfalls. [Die von dem in Venedig wirkenden Bassano erfundenen Holzinstrumente „Bassanelli" werden in den englischen Dokumenten nicht genannt.]

Die „Violls" oder „Vialls" sind wie die meisten anderen Instrumente in 4 Abarten — mehr oder weniger conform den 4 Höhegraden der menschlichen Stimme — vorhanden gewesen; dass sie auch in England in dieser Form gebraucht wurden, ergiebt sich aus dem allerdings nur selten anzutreffenden Worte „Violette", womit die Discant-Viole bezeichnet wurde. Die italienischen Violen stimmten mit den von Judenkünig und Gerle gegebenen Abbildungen der grossen Geige überein, wie Wasielewski betont hat. Venedig scheint eine Hauptpflegestätte der Violen-Musik gewesen zu sein; in England gewann sie zunächst noch wenig Boden, und auf Jarzehnte hinaus wurde das Instrument fast ausschliesslich dort durch italienische Musiker bedient. [Man nannte den Violspieler schon 1559 gelegentlich „Vyolon".] Diese Tatsache sowie der Umstand, dass im folgenden Jarhundert nur wenige nennenswerte einheimische Violinspieler in England auftraten, sind von Bedeutung; in der Besetzung der andern Instrumente teilten sich die eng-

lischen mit den continentalen Musikern. Praetorius berichtet im Syntagma über eine besondere Stimmung der Violen de Gamba in England: „wenn sie allein damit etwas musiciren, so machen sie alles bisweilen umb eine Quart, bisweilen auch eine Quint tiefer, also, dass sie die untersten Saiten im kleinen Bass vors D, im Tenor und Alt vors A, im Cantus vors e rechnen und halten: Do sonsten . . . . . der Bass ins GG; der Tenor und Alt ins D; der Cantus ins A gestimmet ist. Und das gibt in diesem Stimmwerk viel eine anmutigere, prächtigere und herrlichere Harmony, als wenn man im rechten Ton bleibet" [4]. Über eine in England aufgekommene Veränderung an der Viol Bastarda berichtet Praetorius, „dass unter den rechten gemeinen sechs Saiten, noch acht andere stählene und gedrehete Messing-Saiten, auf einem messingen Stege (gleich die auf den Pandoren gebraucht werden) liegen, welche mit den obersten gleich und gar rein eingestimmt werden müssen". Diese Änderung hatte keinen anderen Zweck als die durch die Gleichstimmung der hinzugefügten mit den vorhandenen Saiten erzielte Klangverstärkung. Über die nicht mit Bogen gespielten Saiteninstrumente ist an dieser Stelle wenig zu sagen. Praetorius erwähnt, dass die dem Lautentypus angehörende „Pandorra" in England erfunden worden sei, und führt ein „klein Englisch Zitterlein" [5], auf dem sich ein englischer Musiker in Deutschland habe hören lassen, an.

Fragen wir nun nach der Zusammensetzung eines „Orchesters" im 16. Jarhundert, so dürfen wir ohne weiteres sagen, dass eine bestimmte Grundform desselben nicht vorhanden war; in allen Fällen, wo es sich um die Wiedergabe eines 4stimmigen Gesangssatzes handelte, kam es einfach darauf an, 4 Instrumente von entsprechendem Umfange zu finden: irgendwelche künstlerischen Gesichtspunkte kamen nicht in Frage. Indem man nun ein Instrument in vier verschiedenen Höhengraden der Stimmung construirte [6], ergab sich schon die Möglichkeit

mannigfaltigerer Combinationen, welche noch bedeutend gesteigert wurde, als im Laufe des 16. und 17. Jarhunderts das Anwachsen der chromatischen Musik auch die technische Vervollkommnung der Posaunen und anderer Blasinstrumente nötig machte.

Trommeln und Pauken fanden zu Beginn des 16. Jarhunderts noch kaum jemals Verwendung bei künstlerischen Veranstaltungen. Trompeter und Trommler hatten damals Dienst zu tun „an der fürsten höfe . . ., wann man zu tisch plaset, oder wan ein fürst in ein stat einreitet, oder auszeucht, oder in dz felt zeucht". Zu Fanfaren, Märschen, Signalen u. a. m. wurden die schwer zu handhabenden Posaunen gleichfalls benutzt; so fanden sie auch bei theatralischen Aufführungen und Maskenspielen Verwendung. Dann aber eroberten sie sich — es war schon zu Heinrich's VIII. Zeiten — auch die Kirchen: Posaunen, Trompeten, Krummhörner, Pfeiffen mischten sich nach Erasmus' Angabe mit dem Klange der menschlichen Stimmen. Schwerlich aber wird ihnen bei der Aufführung grösserer, geschlossener Werke schon damals eine führende Rolle zugewiesen worden sein. Man lernte aber ihre (und der Zincken) Verwendung im höheren Sinne bald, ganz abgesehen davon, dass Virdung und Agricola noch wenig bemerkenswertes über die Posaunen sagen (dieser mit den naiv-treuherzigen Worten: er werde es tun, sobald er selbst etwas wisse), während Praetorius ausführliche Angaben über sie und ihre Verwendung macht; ganz abgesehen hiervon finden wir der Posaune eine wichtige Rolle bereits in den ersten Opern und in Giovanni Gabrieli's Compositionen anvertraut[7].

Praetorius giebt sodann die wichtige Bemerkung: „Es ist aber sonderlich dieses Instrumentum Musicum vor andern blasenden Instrumenten überall, in allerlei Consorten und Concerten wol zu gebrauchen, sintemal es nach allerlei Tonen, umb etwas höher und niedriger, nicht allein durch Aufsteckung und Abnehmung des Krummbügel (Cromette) und andern aufsteckels Stücken

(Polette genannt), sondern auch mit dem Mund und Winde, ohne Aufsteckung der Krumm-Bogen, allein durch den Ansatz und Mund-Stück, von einem geübten und erfahrnen Künstler nach seinem Gefallen, per tonos et semitonia gezwungen und gebraucht werden kann: Welches sich auf andern Instrumenten, deren Löcher mit den Fingern regieret werden müssen, nicht thun lässet." Man sieht, wie die Auflösung des starren diatonischen Systemes auch die allmälige Vervollkommnung der Blasinstrumente bedingte.

Um aber auf die Einführung der Posaunen in den Instrumentalkörper und auf diesen selbst zurückzukommen: können wir wol schwerlich selbst in der Mitte des 16. Jarhunderts den Posaunen eine andere, als eine gelegentliche, keine aus künstlerischen, ästhetischen Rücksichten resultierende Verwendung zuerkennen, können wir überhaupt in dieser Zeit weder von einem das Verhältnis von Saiten- zu Blas- und Schlaginstrumenten ein für allemal principiell festhaltenden Orchester, noch von einer bestimmten Instrumentationskunst sprechen, so veränderte sich dieser Zustand schon gegen Ende des Jarhunderts um ein nicht geringes.

Die Instrumentalkunst war durchaus nur ein Abbild der vokalen Musik — etwaige Verzierungen, Schnörkel, Füll- und Durchgangsnoten, (später auch) Wechselnoten u. a. m. ändern daran gar nichts; ebenso wenig der Umstand, dass wir schon früher vom Worte unabhängige instrumentale Tanzweisen finden —. So vergessen denn die Theoretiker noch auf lange hinaus nicht zu bemerken, dass derjenige, welcher sich jener widme, vorher diese studieren müsse, um Zeit und Mühe zu ersparen. Der älteren, strengen contrapunktischen Satzart widerstrebte aber durchaus das, was wir künstlerisch angeordnete Instrumentation nennen; hatte man 4 nach Tonhöhe verschiedene Instrumente, so war man zufrieden, und das Instrument, dass e i n e Gesangstimme zu spielen angefangen, beendete dieselbe auch. Die Notwendigkeit, die

einzelnen Themen und Motive durch verschiedene Färbung von einander abzuheben, die Instrumentengruppen unter dem oder jenem Gesichtspunkte zusammenzustellen, massige mit einfacher Instrumentation abwechseln zu lassen, ergab sich erst mit dem Auftreten des Instrumentalstiles als solchem, mit der Erkenntnis der Wichtigkeit, die verschiedenen Themen ihrem Stimmungsgehalte, ihrer rhythmischen Gestaltung nach in gegensätzliche Beziehung zu einander zu bringen. Dies ist im 17. Jarhundert noch durchaus nicht durchgeführt, obwol wir hier der schliesslichen Lösung der Frage — besonders durch das Aufkommen der Oper — entschieden näher kommen.

Wasielewski nimmt als wahrscheinlich an, dass während des 16. Jarhunderts den Blasinstrumenten gewissermassen die Oberherrschaft im Orchesterspiel eingeräumt wurde. „Namentlich darf dies in Betreff der Posaunen und Cornetti angenommen werden.“ Aus der numerischen Überlegenheit der Blasinstrumente darf man dies kaum folgern. Immerhin wird es überall da der Fall gewesen sein, wo es sich um rauschende, festliche Veranstatungen handelte; der feierliche Klang der Posaunen, der weittragende Ton der Zinken mischten sich aufs beste mit den pathetischen Tonfluten der Orgel. Draussen, wo am Ruhetag das Volk zusammen strömte, um sich in fröhlichem Reigen zu schwingen, erklangen wol Fidel, Schalmei, Pfeife und Pommer. Auch vier Instrumente derselben Gattung fanden sich zusammen. Im häuslichen Kreis zog man den sanften Flötenlaut, Violenmusik (als solche bezeichnete mehrstimmige Violensätze finden sich in England erst verhältnismässig spät), besonders aber Laute und Virginal vor. Alle diese Bemerkungen haben natürlich nur sehr bedingten Wert: wo die vorhandenen Mittel es gestatteten, wurden z. B. in der kirchlichen Musik auch Saiteninstrumente angewendet.

Praetorius giebt eine zu seiner Zeit offenbar beliebte Anordnung von Instrumenten an, welche er „Lauten-

chor“ oder „Englisch Consort“ nennt; es ist die Zusammenstellung von Clavicymbel..... Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoreon, Cithern, einer grossen Bass-Lyra: „darbey denn eine Bass-Geig sich wegen des Fundaments nicht übel schickt.“ Und das Wort „Consort“ erklärend, sagt derselbe Autor: „Die Engländer nennens .... ein Consort, Wenn etliche Personen mit allerley Instrumenten, als Clavicymbel oder Groszspinett, grosse Lyra, Doppelharff, Lautten, Theorben, Bandoren, Panorcon, Zittern, Viol de Gamba, einer kleinen Discant-Geig, einer Querflöt oder Bockflöt, biszweilen auch einer stillen Posaun oder Racket zusammen in einer Compagny und Gesellschaft gar still, sanfft und lieblich accordiren, und in anmutiger Symphonia mit einander zusammen stimmen.“ Er ist von dem „schönen Effect“ und der „herrlichen lieblichen Resonantz“ des englischen Consorts ganz begeistert und erzält, wie er nach diesem Muster die schöne Motetam von Jaches de Werth „Egressus Jesus“ (7 voc.) mit 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbeln und Spinetten, 7 Violen de Gamba, 2 Querflöten, 2 Knaben, 1 Altisten und einer grossen Violen ohne Orgel habe musicieren lassen: „welches ein trefflich-prechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat.“

Auch aus diesen Bemerkungen, der naiven Freude an dem starken Klange der englischen Besetzung ergiebt sich, dass von höherer, künstlerischer Rücksichtnahme bei der Verteilung der Stimmen zu instrumentaler Wiedergabe eines Gesangstückes kaum die Rede war; es kamen nur die äusseren Gründe — Tonumfang, die Möglichkeit, Töne zu alterieren u. s. w. — dabei in Betracht.

Nach Massgabe ihrer Kräfte nahmen die meisten Instrumente an dem „Coloriren“ der Stimmen teil. Agricola sagt darüber:

„Aber diesen radt hab von mir
Die Orglische art imitier

Im Pfeiffen, Geigen, Lautenschlan
Und wie man sie mehr nennen kan,
Denn ich sag es zu dieser fart
Das diese ist die beste art
Mit Coloratur, Risswerck auch
Drumb üb dich wol jnn solchem brauch.“ [8]

Im 17. Jarhundert nahm die Sucht, die Stimmen auszuschmücken, so überhand, dass oft kaum ein Takt ohne Verzierungen erschien. Übrigens hat die französische Clavierschule, welche immer als Typus in dieser Beziehung angeführt wird, in der englischen einen Vorläufer. Wir werden darauf zurückkommen müssen.

Nach diesen Bemerkungen über das „Orchester“, welche uns weit über den Zeitraum hinausführten, der uns zunächst zu beschäftigen hat, wenden wir uns zu den Soloinstrumenten des 16. Jarhunderts, der *Orgel*, der *Laute* und dem *Virginal*.

Was die englische *Orgelmusik* anbetrifft, so sind Dokumente, die über sie Aufschluss gäben, aus der Zeit vor der 2. Hälfte des 16. Jarhunderts nicht erhalten. Dass die ältere englische Orgelmusik eine im wesentlichen selbständige gewesen sei, ist kaum anzunehmen.

Ritter nennt das Virginal den „Repräsentanten der Tasten-Instrumente in England, wie es in Deutschland, Frankreich und Italien die Orgel war“ und schliesst nun von den Virginalsätzen und Vokalkompositionen englischer Meister auf den gleichzeitigen Orgelsatz. Wir können dies schwerlich tun: diejenigen englischen Klaviersätze, welche wir als technisch und inhaltlich den gleichzeitigen continentalen Orgelstücken weit voraufgehend betrachten, zeigen in der leichten und flüssigen Art ihres Stiles, in ihrem formellen Ausbau, dass sie nicht auf der und für die Orgel concipiert wurden.

Das englische Orgelspiel vom Beginn bis zur Mitte des 16. Jarhunderts scheint wenigstens zum Teil auf Italien als auf seine Heimat zu weisen [9]; dass die englischen Tonsetzer sich von eventuellen Einflüssen des frü-

hen italienischen Orgelstiles bald nach Möglichkeit frei gemacht haben dürften, kann man immerhin annehmen. Die Orgel war im England des 16. Jarhunderts, wie wir gesehen haben, vielfachen und heftigen Angriffen ausgesetzt. Dass dieser Umstand der Entwicklung eines künstlerischen Orgelstiles nicht gerade förderlich sein konnte, braucht nicht besonders betont zu werden.

Merkwürdiger Weise blühte trotzdem der einheimische Orgelbau; es wird eine ganze Reihe von Orgelmachern aufgeführt, welche in königlichen Diensten standen. Bekannte Namen darunter sind W. Lawes, W. Betton, Meghel Mercator, Will. Tresaror. (Dieser besass ein Patent zum Export alter Schuhe, ein Ding, das für den Patentinhaber sehr lohnend, für Handel und Gewerbe jedoch, besonders als Elisabeth fast jeden Zweig mercantiler Tätigkeit für einige wenige Leute zu monopolisieren suchte, überaus schädigend war.)

Die Frage, ob die englischen Tonsetzer für ihre Orgelkompositionen eine der sogenannten deutschen Orgeltabulatur entsprechende besondere Schreibweise benutzten, ist zu verneinen; ihre Spuren wären nicht völlig zu verwischen gewesen. Doch darf man die Bekanntschaft englischer Komponisten mit der deutschen Orgeltabulatur voraussetzen, sie wurde wol durch holländische resp. die englischen Tonkünstler, welche in continentalen Diensten standen [10], vermittelt. Die Wiener Hofbibliothek bewahrt ein Manuscript mit Orgelsätzen John Bull's, die in deutscher Tabulatur geschrieben sind [11]. Wo dies jedoch geschehen, wissen wir nicht.

Auch unsere Kenntnis der frühen englischen Lautenmusik ist eine überaus dürftige. Selbständige Lautenstücke aus dem Beginne des 16. Jarhunderts sind nicht erhalten, nur einige Lieder resp. Arrangements geistlicher Tonsätze für eine Stimme mit Lautenbegleitung. Diese Stücke finden sich in einem Sammelbande des British Museum [12]. Als Beispiel für die erste Art führen wir das in seinen prägnanten Melodieeinschnitten ganz modern

anmutende, in Bezug auf die Erfindung jedoch recht dürftige Lied an „My lyttell prety one“, welches eine leidlich geschickte zweistimmige Lautenbegleitung hat; als Beispiel für die zweite Art sei ein Benedicam Domino in omni tempore“ von Johnston genannt. Kann man bei dem zuerst genannten Liede zweifelhaft sein, ob es nicht zu den homophonen Gesängen zu rechnen ist, worauf der ganze Zuschnitt hinzuweisen scheint, so ist dies bei den anderen Stücken ausgeschlossen. Die Lautenbegleitung enthält die übrigen Stimmen nicht vollständig; eine einheitliche Stilart in der Bearbeitung ist nicht nachzuweisen, immerhin zeigen sich Anläufe zu polyphoner Gestaltung der Begleitungsstimmen.

Dasselbe Manuscript macht uns auch mit einem überaus armselig dreinschauenden Liede des s. Z. offenbar sehr gefeierten Virginalspielers Heywood bekannt: „What harte can think.“ Vom eigentlichen Stande der Lautenmusik im damaligen England giebt uns die Handschrift selbstredend keine Vorstellung.

Mit der französischen Lautentabulatur und derjenigen Judenkünig's teilt die englische den Gebrauch von Buchstaben zur Bezeichnung der Griffe, doch wird im Gegensatze zu dem Deutschen das kleine Alphabet angewendet und zwar auf einem den 6 Saiten entsprechenden Liniensystem; die unterste Linie bedeutet die tiefste Saite; die Wertbezeichnungen — über den Linien angebracht — bieten nichts besonders bemerkenswertes. Während man in den Lautentabulaturen einzelne gleichartige Notengruppen entweder so bezeichnet, dass der Wert nur für die erste Note angegeben wird, oder aber die Wertzeichen verbindet, finden wir in der Virginalmusik lange Reihen z. B. von semiminimae einzeln notirt.

Die französische Lautentabulatur wurde in den Niederlanden adoptiert. Die englische stimmt, wie schon gesagt, mit ihr überein, und es ist sicherlich kein Zufall, wenn wir lange Zeit hindurch niederländische Namen

unter den Hauptvertretern des Instrumentes in England finden.

Besser steht es mit unsrer Kenntnis der Virginalmusik. Während sich im allgemeinen die Anfänge des Klavierstiles abhängig von der Orgelmusik zeigen, hatte sich in England bereits um den Beginn des 16. Jarhunderts ein besonderer Klaviersatz herausgebildet, der, wenn er auch in Bezug auf den kunstvollen Aufbau hinter dem Orgelsatze Italiens zurückstand, = das typische Orgelstück, Ricercare, erscheint gedruckt zwar erst im Jare 1559, und zwar in (der 2. Auflage von) „Fantasie Recercare . . . di M. adriano [Willaert] etc.“; gepflegt ist die Form, welche später in die Fuge übergieng — auch die Instrumentalfantasie Gibbons's und seiner Vorgänger geht darauf zurück —, jedoch zweifelsohne schon früher: man bedenke, dass Willaert schon seit 1527 Kapellmeister an St. Marcus war, und dass weder er noch die andern in dem Buche vertretenen Componisten diese Form erfanden = doch ein überaus wichtiges Ferment in sich barg, die in hohem Masse entwickelte Figuration. Wir wollen, um die Unabhängigkeit der Virginalmusik von der in Italien gepflegten Orgelkunst zu erweisen, deren Hauptvertreter also Niederländer waren, daran erinnern, dass deren Orgelstil im wesentlichen bei aller künstlerischen Mache trocken-pedantisch war, und dass, besonders seitdem um die Mitte des 16. Jarhunderts die bewegliche Toccata und die Sucht des Diminuirens aufgekommen waren, die Italiener erst damals gegen die breite Entfaltung der Ricercare Front machen und mehr instrumental gedachte Gänge u. ä. in ihre Orgelsätze einfügten.

Das leicht zum Tönen gebrachte Virginal half mit dazu, dass die Tonsetzer, um nicht in langweilige Monotonie zu verfallen, zunächst danach trachteten, das Figurenmerk möglichst vielseitig zu gestalten, die Themen mit tunlichst wechselndem Rankengeflecht zu umwinden. Indem sie so arbeiteten, und indem ihre künstlerische

Gestaltungskraft wuchs, wurden sie dahin gebracht, insbesondere die eine Form zu pflegen, welcher, wie es scheint, unvergängliche Lebensdauer beschieden ist, der Variation. Obwol sie noch nicht ausdrücklich als solche bezeichnet ist, ist sie doch schon tatsächlich bei den ältesten englischen Instrumentalkomponisten vorhanden.

Sehen wir anfänglich die neue Form in der Weise gestaltet, dass die Melodie — Volkslied oder kirchliche Weise — unverändert während des Verlaufes des Stückes bleibt, so beginnt schon Bird auch seine Themen in markanter Weise zu alterieren.

Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt, zu betonen, dass die sich dem volkstümlichen Geschmack zuneigende mehrstimmige Vokalcomposition in ihrer Ausdrucksweise sehr glücklich den besonderen englischen Ton trifft; dasselbe ist auch von der Virginalmusik zu sagen, und dies Moment unterscheidet sie als ganzes auf das schärfste von der aristokratischen oder vielleicht besser gesagt, höfischen Weise der älteren französischen Klavierschule. Steht jene dieser an Zierlichkeit und Eleganz nach, ist sie oft derb, manchmal selbst plump, so fehlt ihr doch nicht die gesunde Farbe des Lebens. Es ist für die ältere englische Klavierschule in dieser Beziehung überaus charakteristisch, dass sie die Hinneigung zur Bearbeitung kirchlicher Melodieen, Hymnen u. s. w. mehr und mehr aufgab und sich mit besondrer Vorliebe an die Variirung von Volksliedern machte.

Der erste Meister, welcher uns hier entgegentritt, ist der schon genannte Hugh Aston, ein, wie wir annehmen können, wol älterer Zeitgenosse von Fairfax. Von Aston haben sich in Forrest's[13] Sammlung eine „Te Deum-Messe", eine zweite in Oxford und mehrere Motetten handschriftlich erhalten.

Seine Instrumentalmusik ist bewahrt in Royal MSS. App. 58 auf dem britischen Museum; es kommen 3 Stücke in Betracht, von welchen jedoch nur eines, „Hornpipe", seinen Namen trägt; doch mögen auch die beiden anderen:

„Lady Carey's Dompe" und „The short Mesure off my Lady Wynkfyldes Rownde" von Aston herrühren. Musikalisch das interessanteste ist das zweite Stück. Wir dürfen den Wert dieser Compositionen nicht überschätzen; Kunstwerke sind sie keineswegs; wir finden ihre Bedeutung einzig und allein in dem Umstand, dass die Figuration in der Weise in ihnen zum Princip erhoben wurde, dass die Melodie ganz von ihr umsponnen erscheint, und zwar lassen die Abschnitte in den beiden ersten Stücken, der Versuch des Wechsels in der Figuration mit Bestimmtheit die Absicht, das Thema zu variiren, erkennen. Dass all dies sich noch in verhältnismässig bescheidenen Grenzen vollzieht, kann nicht Wunder nehmen; doch finden wir immerhin grosse Scalenabschnitte abwechselnd für beide Hände vorgeschrieben (der Umfang von Aston's Virginal beträgt 3 Oktaven und eine Terz), ferner Sprünge, Wechsel in weiten und engen Lagen, Combinationen verschiedener Rhythmen u. a. m. Bei Aston's ersten Nachfolgern tauchen dann Bildungen in gebrochenen Terzenlinien wie c e d f etc. auf, Terzen- und Septengänge — alles nur zu dem Zwecke erfunden, die Wiederholung der Melodieen nicht eintönig werden zu lassen. Es sind dies Erscheinungen, welche sich nur daraus erklären lassen, dass solche Passagen, die ohne Zweifel sehr rasch gespielt wurden, nur zur Ausführung auf den leicht ansprechenden Virginalen, nicht auch für die schwerer zu handhabenden Orgeln bestimmt waren. Einwirkungen kirchlicher Vokalkunst verraten sich in den Versuchen, verschiedene Rhythmen zu combiniren (Shelbye hat ein bemerkenswertes Beispiel dafür hinterlassen) und in der Vorherrschaft der kirchlichen Tonreihen. (J. Stafford Smith hat in seiner Ausgabe der 3 vorgenannten Stücke in der „Musica Antiqua" die Accidentalien beigefügt [14].) Es kann dies nicht auffallen: Für die Instrumentalmusik kam jetzt erst die Zeit, da sie in die Schule zu gehen hatte, um ihrer Urwüchsigkeit entkleidet zu werden, sollte sie anders

zu höheren künstlerischen Zwecken Verwendung finden können.

Am Hofe Heinrich's VIII. war das Virginal sehr beliebt, er wie seine Kinder spielten es und wir hören, dass Heinrich einmal 5 Instrumente auf einmal erwarb. Von professionellen Virginalisten werden genannt: von 1520 ab John Heywood, der zuerst Sänger war; wir finden ihn noch in Diensten der Königin Mary. Als Anhänger der alten Kirche soll er unter Elisabeth nach Mecheln gegangen und dort gestorben sein. Über seine Fähigkeiten als Spieler und Componist sind wir zu wenig unterrichtet, um darauf ein Urteil gründen zu können. Die englische Literaturgeschichte bewahrt seinen Namen als Verfasser von Gedichten und Interludes. In der letzten Zeit seiner Tätigkeit wirkten (unter Mary) mit ihm gleichzeitig Antony Chaunter und Robert Bowman, über deren Künstlerschaft nichts bekannt ist.

Es war schon oben davon die Rede, dass sich viele Instrumentalbearbeitungen eines Cantus planus erhalten haben. Von dieser Art Tonsätzen dürfen wir ohne weiteres annehmen, dass sie auch auf der Orgel — die englische Orgel hatte kein Pedal — gespielt wurden, und zwar nicht darum weil ihnen die kirchliche Melodie zu Grunde liegt, sondern weil sie zum Teil wenigstens sich mehr dem strengen polyphonen Stile nähern. Es kommen hier insbesondere handschriftliche Sätze in dem auf dem British Museum bewahrten Codex Royal MSS. App. 56 in Betracht. Der Cantus planus erscheint hier bald in der Oberstimme, wobei die linke Hand mehr oder minder sich rhythmisch gleichbleibende Figurationen ausführt, bald in einer Mittelstimme, in welchem Falle ziemlich häufig reiche und geschickte Contrapunktierungen gegen ihn anstreben. Der ästhetische Eindruck dieser und ähnlicher Sachen ist noch keineswegs ein erfreulicher: ganz abgesehen von den vielen schlechten Quintenfolgen ist der Ausdruck stellenweise trostlos ledern, pedantisch in der öden Absetzung rhythmisch uninteressanter Linien, welche, um

die unangenehme Wirkung zu krönen, kaum jemals durch Pausen unterbrochen werden.

Aber im Grunde genommen steht uns keinerlei ästhetisches Urteil über dergleichen Compositionen zu; dünkt uns auch die naive Freude an allerlei derartigen Kunststückchen, die sich nicht genug tun kann am fröhlichen und ungezwungenen Einhertollen, unkünstlerisch zu sein, so lag doch ganz entschieden in der Art, möglichst virtuos zu schreiben, auch die Anregung zu vielerlei neuen Combinationen und nicht zum geringsten die Aufforderung, den beengenden Fesseln der Kirchentöne zu entfliehen. Andrerseits aber ergab sich für die ernsten Tonsetzer die Pflicht, sollte nicht der Virginalstil ganz verflachen, den Anforderungen an den regelrechten „Satz" nach Möglichkeit gerecht zu werden.

Wir sehen diesen Erfordernissen im wesentlichen schon in dem sogenannten Mulliner-Buche[15] Rechnung getragen; dies höchst wertvolle Manuscript vermittelt uns die Bekanntschaft mit einer Reihe von interessanten Componisten. Nach einer Notiz J. Stafford Smith's in der Handschrift war Thomas Mulliner Magister der St. Paul's Schule. Davey führt an, dass im Jare 1564 ein Mann dieses Namens Organist am Corpus Christi College zu Oxford war. In diese Zeit ist unser Manusscript zu setzen, welches, wie Heywood bezeugt, dem Mulliner zugehörte. Es sind darin vertreten: Nicholas Carleton, Mr. Alwood, R. Farrant, Shepherd, Tallis, Shelbye, Mr. Newman (von ihm eine „Fansye" und „Pavin") Redford und Blitheman.

Über N. Carleton wissen wir nichts gewisses; eine handschriftliche Notiz besagt, dass er der Vater jenes Rich. Carleton war, der ein Madrigal zu den „Triumphs of Oriana" beisteuerte. John Redford ist uns schon begegnet; nach Hawkins war er Knabenlehrer, Organist und Almosenier an St. Paul's. Sein Name ist am bekanntesten geworden durch seine Morality „The Play of Wit and Science".

William Blytheman war (nach Tanner) im Jare 1564 Chormeister am Christ Church College zu Oxford und wurde 22 Jare später Baccalaureus zu Cambridge. Er wurde Mitglied der Chapel Royal, starb aber schon 1591. Das über seinem Grabe errichtete Epitaph rühmt seine Künstlerschaft und nennt den berühmten John Bull seinen Schüler.

Im grossen und ganzen zeigt Mulliner's Buch bemerkenswerte Fortschritte gegenüber den vorhin aufgezälten Manuscripten; wol findet man noch die Technik Aston's, Läufe in der einen gegen Griffe der andern Hand zu setzen, aber diese letzteren sind doch schon bedeutend besser unter einander verknüpft, einheitlicher und selbständiger. Während einzelnes, z. B. eine Bearbeitung von „Gloria tibi trinitas" durch Nicholas Carleton mit ihrer dünnen einstimmigen Begleitung trotz der zu bemerkenden grösseren rhythmischen Mannigfaltigkeit auf einen für die damalige englische Virginalmusik bereits überwundenen Standpunkt zurückweist, finden sich mannigfache neue Spielmanieren; bei dem genannten z. B. Terzengänge auf beide Hände verteilt; (der C. pl. bleibt nicht etwa einer einzigen Stimme verbehalten) Versuche, durch Nachahmung einzelner Motive die Stimmen enger zu verknüpfen; bei Mr. Alwood ist das Bestreben, vollere Griffe zu schreiben bemerkenswert, z. B. in einer geschickt gesetzten und recht gut klingenden „Voluntarye"; ferner Terzengänge der rechten Hand zu einem zweistimmigen Basspart bei R. Farrant. (Die von Ambros mehrfach betonte matte Cadenzbildung englischer Meister ist auch in diesen Instrumentalsätzen oft anzutreffen.) In gewagten rhythmischen Combinationen tut sich Shelbye viel zu gute; freilich ist sein „Miserere" eine mit entsetzlicher Pedanterie gearbeitete monotone Studie. Mehr als bei Martin Blytheman von dem das Buch ein leidlich klingendes, wenn auch im Satze nicht eben interessantes „Christe qui lux" enthält, macht sich besonders bei Redford die Absicht, die Stimmen mög-

lichst unabhängig von einander zu gestalten, geltend. Er bildete insbesondere die Technik der linken Hand weiter: so bringt er in einem „Eterne rex altissime“ schwere Griffe für diese Hand, lässt in einem „O lux“ (on the faburden) den zweistimmigen Bass in kurzen Notenwerten bis zum Umfange einer Oktave auseinander gehen u. a. m. Was die Notirungsweise anbetrifft, so schwankt die Anzal der Linien für die Systeme: Redford hat einmal 7 für die rechte, 6 für die linke; ebenso Shelbye. Blytheman benützt in dem angeführten Stücke je 6 Linien, Carleton 5 für die rechte, 7 für die linke Hand u. s. w. Sonderbar ist die Notirung in Redford's „Eterne rex“, indem in der linken Hand als Fusae geschriebene Noten auf ebenso viel Semiminimae der rechten kommen.

Finden wir also auch in der englischen Virginalmusik des ganzen Zeitraumes bis auf Bird hinauf kaum ein Stück, das zu hören uns ästhetische Befriedigung giebt, so muss, wenn wir nach der kunst- und culturgeschichtlichen Bedeutung jener Werke fragen, die Anwort in dem Sinne lauten: sie war in dieser doppelten Beziehung eine grosse, Meister wie Bird, Bull, Sweelinck, Scheidt bauten die Kunst der älteren Meister aus, und diese half nicht zum wenigsten mit, den Geschmack an guter Unterhaltungsmusik im Volke zu wecken und zu fördern. Innerlich wird die grosse Menge dem ernsten Kunstwerke stets fremd bleiben, das, was seinen Sinnen nicht in irgend einer Weise schmeichelt, ihm nichts leicht fassbares, in die Ohren fallendes und dort haftendes bietet, wird niemals seine innerste Teilnahme zu erregen vermögen. Die Lauten- und Virginalmusik kam den Wünschen des Volkes in dieser Beziehung entgegen, und so wurden beide in der Folge mehr und mehr Lieblinge der Dilettanten, der Hausmusik. Hier war die Erlernung all der complicirten Regeln, die das Studium vokaler Kunst erschwerten, auf einen geringen Rest beschränkt, und als die Tonsetzer in England an-

fiengen, Volkslieder für das Klavier zu setzen oder altenglische Tänze zu bearbeiten (wie Hugh Aston die Hornpipe), musste das ganze Volk für diese Kunst eingenommen werden. Wir können daher mit Recht in der englischen Klaviermusik mehr als in der eines anderen Volkes ein gewisses democratisches Element verspüren; der behagliche Humor Altengland's hallt uns vielfach aus diesen Stücken entgegen, das Herz des Volkes schlägt in ihnen, und wenn gegen Ende des 16. Jarhunderts der musikalische Bildungsstand in England ein, man darf sagen, allgemeiner war, so verdankt man diese hohe Blüte künstlerischen Verständnisses nicht zum geringsten jenen wackern alten Meistern.

V. KAPITEL.

Die Kirchenmusik.

Im Verlaufe unserer Darstellung haben wir mehrmals Gelegenheit gehabt, zu betonen, dass die englische Vokalmusik auf niederländische Vorbilder zurückweise. Bei Tye und einigen andern der zuletzt genannten Meister, besonders bei White ist von einem derartigen Verhältnisse nicht mehr die Rede: eine englische Schule hatte sich zu bilden begonnen — national nicht durch eine besondere Art der Technik, sondern durch eigentümliches Colorit. — Die religiösen Ereignisse, welche die englische Tonkunst, soweit sie im Dienste der Kirche stand, auf das Nachhaltigste beeinflussen mussten, hatten doch nicht vermocht, den Componisten von nicht für liturgische Zwecke bestimmten geistlichen Tonstücken neue Bahnen zu weisen. Das Vorwalten des Interesses an rein formal wirksamen Schöpfungen war in England, woselbst es allerdings noch niemals zu Extravaganzen geführt hatte, in den Hintergrund gedrängt und durch das Bestreben, der Form einen entsprechenden Gehalt zu geben,

ersetzt worden. Um so merkwürdiger muss es nun berühren, wenn wir in der Periode, die uns nunmehr zu beschäftigen hat, wiederum eine ganz überraschende Hinneigung zur Schule Okeghem's festzustellen haben. Allerdings nicht in dem Sinne, dass wiederum das technisch-complicierte der Satzkunst Ziel und Richtung der Tonkünstler würde; um in ausschliessliche technische Künstelei zu verfallen, dazu war das ästhetische Bewusstsein schon zu mächtig geworden; aber der formale Aufbau von Tonwerken wurde bis zu dem Grade gesteigert, dass der kühne niederländische Meister polyphoner Combinationskunst noch übertrumpft wurde — als blosse Kraftprobe, so zu sagen, nicht um einem Bedürfnisse der Zeit und ihres Geschmackes Genüge zu tun.

Man muss sich die sozialen Unterschiede zwischen den Tagen des Niederländers und denjenigen Tallis's vor Augen halten, um die gänzlich veränderte Stellung der Musik im Culturleben des damaligen England zu begreifen: wol bietet, wenn man sich der zum Fluge um den Endball ausholenden mercantilen Unternehmungslust der Engländer erinnert, die Aera der Elisabeth mancherlei Züge, welche an die Tage gemahnen, da der holländische Handel überaus mächtig auf dem Weltmarkte war; aber die gesammte Lebensanschauung war verschieden: dort spiessbürgerliche Prosa trotz der Weite des Blickes für grosse Unternehmungen, hier weltmännische Eleganz, Leichtigkeit des Verkehres, ungezwungene sinnliche Fröhlichkeit; dort ein in harter Arbeit materiell und ideell erstarktes Volk, das die heilige Kunst obenan stellte und die profane Richtung niemals in den Bann des Gemeinen zu tun vermochte, hier ein sittenloser Hof, welcher den geistigen Mittelpunkt des gesammten Culturlebens England's bedeutete, geringe Anteilnahme oder schlecht verhehlte Gleichgiltigkeit gegenüber religiösen Fragen: es ist kein Wunder, wenn jetzt die strenge, keusche Kunst nicht mehr den Anteil erwecken konnte, den sie bei den Niederländern einst fand, kein Wunder, dass die Instru-

mentalmusik, Dowland's und der Madrigalisten Kunst mehr und mehr an Boden gewannen. Man kann eine sonderbar berührende Ironie darin sehen, dass die alte strenge Schule gerade dann ihren Höhepunkt erreichte, als sich das Herz der Nation von ihr abwandte. Culturgeschichtlich ist diese Tatsache von der allerhöchsten Bedeutung, da sie auf den glänzenden Erfolgen der Politik Elisabeth's und dem dadurch bedingten Betonen des Materiellen gegenüber dem Ethischen beruht, musikgeschichtlich ist sie von Wichtigkeit, da sie die Anfänge der Richtung zeigt, welche nach Bird's Heimgang den strengen Stil zur Auflösung brachte. Wir müssen diese einleitenden Bemerkungen an andrer Stelle nochmals aufnehmen.

Tallis, Bird und Orlando Gibbons sind die Meister, deren Schaffen den Gipfelpunkt englischer Kirchenmusik bedeutet. Um sie gruppieren sich Tonsetzer geringeren Grades, als deren bedeutendsten wir Richard Farrant[1] betrachten. Er war 1520 geboren und hatte wie Redford und Tallis unter Leitung von Mulliner als Chorknabe an St. Paul seine Laufbahn als Musiker begonnen. Eine Zeit lang, bis zum 24. April 1564, war er in der Hofkapelle tätig gewesen, dann übernahm er die Stelle als Knabenlehrer des Chores zu Windsor. Nach 5 Jahren, als durch den Tod von Thomas Causton in der Hofmusik ein Platz frei wurde, kehrte er wieder nach London zurück und blieb von da an bis zu seinem Ableben am 36. November 1580 als Sänger in der Chapel Royal tätig. Von seinen Werken sind nicht viele auf uns gekommen, einige davon finden noch heute eine bevorzugte Stelle im Gottesdienste der englischen Kirche: Unto thee, o Lord; Call to remembrance; Hide not thou thy face sowie das auch dem John Hilton zugeschriebene schöne: Lord, for thy tender mercie's sake, — Motetten (Anthems), welche, klar und fliessend gesetzt, durchaus woltuend berühren. Von irgend welchen hervorragenden Einzelzügen ist in diesen Arbeiten nichts zu finden, ihr Reiz liegt in einer herzens-

warmen, natürlichen Frische und Gesundheit des Ausdruckes, welche Farrant einen Platz neben Tye und White anweisen.

Tallis's Zeitgenossen sind, wie er selbst, sammt und sonders Diatoniker, mag man auch da und dort auf Abweichungen von den strengen Regeln der Kirchentöne stossen.

Während Zarlino in Venedig, Nicola Vincentino in Rom, Cipriano de Rore u. a. theoretisirend und praktisch die Einführung des genus chromaticum in das Tonsystem betrieben, Bestrebungen, deren genialster Ausläufer jener merkwürdige Gesualdo, Prencipe di Venosa war, den Burney hasste und an dem noch heute einzelne englische Schriftsteller herumnörgeln, weil — Orl. Gibbons niemals den Werken des Italieners ähnliches geschrieben hat; während Instrumente erbaut wurden, welche die neu anzustrebende Tonteilung in ihrer praktischen Brauchbarkeit zeigen sollten, verhielt sich England der neuen Bewegung gegenüber abwartend und teilnahmlos [2]. Das kann im Grunde genommen kaum auffallen; in ihren ersten systematisch geübten Anfängen blieb das neue Kunstmittel auch in Italien auf den engen Kreis einiger weniger Pfadsucher beschränkt, die musikalische Welt hatte, wie Ambros ausführt, in den Tagen Palestrina's wenig Lust, sich neben herrlichen Tonsätzen, die in Fülle zur Verfügung standen, im Namen der Griechen — die „griechische Musik" trieb schon in den Köpfen der Theoretiker ihr Spiel — Ungeniessbares und kaum Ausführbares bieten zu lassen. In England vermieden selbst die theoretischen Schriftsteller — die, überaus charakteristisch für das England Elisabeth's! an Zal sehr gering sind [3] — jegliche eingehende Erörterung des Gegenstandes; die Tonsetzer blieben dabei, nach Möglichkeit gute Musik zu machen und kümmerten sich um speculative Fragen ihrer Kunst durchaus nicht; auch als die „griechische" Musik ausspintisirt wurde, blieben sie noch am alten Stil hängen oder sie griffen den

neuen auf, ohne viel nach dem woher? und warum? zu fragen.

Sicherlich darf man aus dem Fehlen einer derartigen, ganz eigenartigen Erscheinung (trotz Monteverde!), wie sie der genannte fürstliche Tonsetzer bietet, keinen Tadel für die englische Kunst herleiten; — auch in Deutschland hatte der Prencipe keinen Nachfolger — aber englische Künstler darum zu erhöhen, weil sie nicht wie Gesualdo schrieben, dazu liegt noch weniger Veranlassung vor. Mochte auch das unsagbar schöne Gestirn der Kunst Palestrina's am italienischen Himmel aufgegangen sein, dessen milder Glanz alle Schöpfungen in zaubrisches Licht tauchte, die Zeit war doch erfüllt, da die Tonsetzer mit Eifer nach andern, neuen Mitteln des Ausdruckes zu suchen hatten. Die Pfadfinder aber nehmen, auch wenn sie dem Auge des Beschauers an sich keinerlei befriedigende Erscheinungen darbieten sollten, gerade der Unfertigkeit ihres inneren Wesens wegen, gerade weil Altes und Neues in ihren Erzeugnissen gegen einander strebt, unser Interesse gefangen. Und dies ist in unserem Falle nicht einmal das oft, allzu oft geweckte „historische".

Können und müssen wir also, um den richtigen Massstab der Beurteilung von Kunstwerken über die rein technischen Fragen hinaus zu finden, auf die inneren Ursachen, welche die Entwicklung der Kunst in der oder jener Richtung bedingten, ausdehnen, auf Ursachen also, welche zum grossen Teil das Gebiet der Kunstgeschichte im engeren Sinne des Wortes gar nicht berühren, so folgt daraus, dass wir niemals und unter keinen Umständen das, was dem Künstler einer Nation oder Zeit im Vergleiche zu dem einer anderen fehlt, im Sinne eines Tadels constatiren dürfen. Je nach den verschiedenen Lebensbedingungen, je nach dem Wechsel der die Zeiten erfüllenden Ideen verschiebt sich das künstlerische Ideal und mit ihm das Werk der Künstlerhand.

Den conservativen Grundzug englischen Wesens,

den wir in der sozialen Geschichte überall verfolgen können, finden wir auch in der Entwicklung ihrer Kunst scharf ausgeprägt: nicht in dem Sinne, dass der englische Kunstgeschmack fremden Formen den Eingang verweigert hätte; aber den englischen Tonsetzern fehlte, nachdem einmal bestimmt umgrenzte Formen festgestellt waren und allgemeine Anerkennung gefunden hatten, im grossen und ganzen das Vermögen, sie experimentell weiter zu bilden und neue Gebiete aus ihnen zu erschliessen. Und selbst ihre Aufnahmefähigkeit fremder Muster ist nur eine beschränkt zu nennende; dem steht scheinbar die grosse Beliebtheit, deren sich das Madrigal erfreute, entgegen. Aber man bedenke, dass Madrigal, Canzonette u. s. w. durch ihre leichtere und gefälligere Fassung einen bemerkenswerten Gegensatz zu dem massiveren Gefüge kirchlicher Kunst bedeuteten, und dass ihr Auftreten in eine Zeit fiel, deren Ziel höchster Lebensgenuss war. Wenn nun trotzdem in diesem Zeitraum der Canon eine ausgedehnte Pflege fand, so ist dies leicht genug daraus zu erklären, dass diese Form, wie sie in England tausendfache Anwendung fand, der Ausführung keine nennenswerten Schwierigkeiten entgegen stellte und sich als ein überaus geeignetes Mittel erwies, die geselligen Freuden zu erhöhen [4].

Es war schon oben davon die Rede, dass wir den kirchlichen Werken von Tallis, Bird und Gibbons keinen allzu bedeutenden erzieherischen Einfluss auf den englischen Musikgeschmack beilegen können; gleichfalls nur in engen Kreisen bewegte sich die Einwirkung Purcell's auf die Kunst seines Landes; erst Händel's Werk — und durch ihn auch sein Vorgänger — wurde für England ein nationales Bildungsmittel.

Den Anteil der alten Meister des Instrumentalspiels an dem Aufschwung des musikalischen Lebens im Zeitalter der Elisabeth haben wir bereits hervorgehoben.

Mit dem reservierten Verhalten gegenüber neuen Kunstmitteln gieng in England die Vorliebe, alte Werke

zu sammeln, Hand in Hand; gewiss ist dies, wie Ambros treffend bemerkt, nicht die schlechteste Seite des englischen Charakters. Sie ist teutonisches Gemeingut und wir verdanken germanischem Sammelfleisse diesseits und jenseits des Kanals die Erhaltung einer reichen Fülle geistiger Schätze.

Auch von dem Manne, mit dessen Leben und Wirken wir uns nunmehr vertraut machen müssen, wird erzält, er habe mit grosser Vorliebe Werke seiner Vorgänger zusammengetragen: es ist Thomas Tallis[5], einer der grössesten englischen Meister und ein Contrapunktist ersten Ranges. Wir wissen nichts genaues über die Zeit seiner Geburt, doch wird diese in das Ende des ersten Jarzehnt des 16. Jarhunderts gefallen sein. Offenbar ein Kind armer Leute, mit Talent zur Musik und einer guten Stimme von der Natur ausgestattet, wurde er unter die Chorknaben von St. Paul eingereiht und empfieng durch Mulliner seine erste künstlerische Erziehung. Es hat den Anschein, als ob Thomas Mulliner besonders tüchtig im Unterrichte des Instrumentalspieles gewesen: sein Sammelwerk, die Tatsache, dass Redford sein Schüler war, sprechen ebenso dafür wie der Umstand, dass Tallis, nachdem Stimmbruch seiner weiteren Tätigkeit als Sängerknabe ein Ziel gesetzt hatte, Organist zu Waltham wurde. Wann dies jedoch geschah, wissen wir nicht; nur soviel ist bekannt, dass unser Meister, als im Jare 1540 der letzte Abt zu Waltham, Thomas Fuller, seine Macht durch Heinrich's VIII. Einschreiten gegen die Klöster einbüsste, als Organist den (letzten) Gehalt von 20 *s* und ebensoviel als „Belohnung“, wir sagen wol besser als Schmerzensgeld erhielt. Mit diesem Zehrpfennig, seinen Compositionen und dem Manuscripte, welches die Tractate Chilston's und Power's enthält (Tallis's Namenszug findet sich in der Handschrift), mag er sich nach London aufgemacht haben.

Ungefähr 2 Jare später wurde er als Sänger in der Kgl. Kapelle angestellt. Er kam zu spät mit dem Hofe

in Berührung, um die besondere Aufmerksamkeit König Heinrich's erregen zu können. Sein Gehalt war mehr als bescheiden: 7 *s* täglich, wozu noch gewisse Nebeneinnahmen und ausserordentliche Belohnungen kamen.

Mit Bird besass Tallis ein Musikdruck-Patent, das aber den Inhabern keinerlei Nutzen abwarf; so sahen diese sich genötigt, 1577 in einer besonderen Eingabe die Unterstützung der Königin anzurufen. Aus ihr geht nicht hervor, dass Tallis in bedrängten Verhältnissen lebte; er mag um des armen Freundes willen seinen Namen mit unterzeichnet haben. Die Petition — sie behandelte die Verleihung eines neuen Pachtbriefes für beide Petenten an Stelle einer „lease", die Tallis besass und welche in einem Jare erloschen wäre — wurde bejahend beantwortet. Etwa seit Beginn der fünfziger Jare war Tallis verheiratet; die Ehe scheint eine glückliche gewesen zu sein, obwol sie kinderlos blieb; Tallis hat seine Frau Jone (den Mädchennamen kennen wir nicht) um einige Jare überlebt.

Es versteht sich von selbst, dass die gewaltigen religiösen Wirren, die England damals durchtobten, nicht eindrucklos an dem Meister vorüberzogen. Man hat angenommen, dass er, obwol äusserlich der Sache der Reformation ergeben, doch im Inneren Katholik geblieben sei und auch vor der Zeit der jungfräulichen Königin die Flaggen der beiden Glaubensrichtungen abwechselnd je nach Bedarf gehisst habe.

Ist dem so, — und seine innige Verbindung mit Bird, dem offen als Katholiken Bezeichneten spricht dafür — so fügte die Komödie, welche Tallis in diesem Falle jarelang der Herrscherin, bei welcher er sehr in Gunst stand, vorspielte, den Vorzügen des Meisters nicht eben einen neuen bei. Aber mag auch immerhin diese menschliche Schwäche ihm angehaftet haben, als Tallis am 23. November 1585, ein 70jähriger Greis, starb, — es war zu Greenwich, wohin er im Gefolge der Königin gereist war — da sprachen die Verehrung seiner Kunstgenossen

und die Achtung seiner Mitbürger beredte Worte zum Lobe des Mannes, der nicht nur ein grosser Künstler, sondern auch ein guter und sittenreiner Mensch gewesen. Auf seinen Grabstein in der alten Pfarrkirche zu Greenwich schrieb ein Unbekannter die folgenden Worte, welche, weil allgemeine Phrasen vermeidend und auf Tatsachen aus Tallis's Leben Bezug nehmend, von Wichtigkeit sind:

„Enterred here doth ly a worthy wyght,
Who forg long tyme in musik bore the bell:
His name to shew, was Thomas Tallys hyght,
In honest vertuous lyff he dyd excell."

„He serv'd long tyme in chappel with grete prayse
Fower sovereygnes reygnes (a thing not often seen);
I meane Kyng Henry and Prynce Edward's dayes,
Quene Mary, and Elisabeth oure Quene."

„He mary'd was, though children he had none,
And lyv'd in love full thre and thirty yeres
Wyth loyal spowse, whose name yclypt was Jone,
Who here entomb'd him company now beares."

„As he dyd lyve, so also dyd he dy,
In myld and quyet sort (O happy man!)
To God ful oft for mercy did he cry,
Wherefore he lyves, let deth do what he can."

Bei Tallis's Lebzeiten wurden nur die Melodien, welche er zu Parker's Psalter schrieb, die Anthems und Canticles in Day's Psalter und Gebetbuch und die Motetten in den „Cantiones Sacrae" gedruckt. Barnard gab 1641 u. a. die Preces, Responses, Litanei, Service heraus; Boyce stellte von mehreren Compositionen die Partitur her, Burney und Hawkins druckten einige Motetten, Rochlitz fügte das „Verba mea" (ursprünglich „O sacrum convivium"; englischer Text „I call and cry") seiner „Auswal" bei und Mann veröffentlichte neuerdings des Meisters gröstes contrapunktisches Meisterstück, die 40 stimmige Motette „In spem

alium non habui". Die Musical Antiquarian Society hat seiner Werke sich nicht angenommen. Einiges von der Instrumentalmusik, die Tallis componirte, findet man bei Smith („Musica Antiqua") und im Fitzwilliam Virginal Book. Daneben existirt noch manches handschriftlich. Des Meisters Tätigkeit blieb vorwiegend auf das Gebiet geistlicher Musik beschränkt; doch folgte er dem Zuge der Zeit und schrieb auch einige weltliche Gesänge. Aber diese zuletzt angeführten Stücke verraten kaum eine starke innere Beteiligung; wollen wir den Meister recht würdigen, seine Grösse ganz erkennen, so müssen wir von ihnen und den Orgel- resp. Virginalstücken absehen und den Blick auf seine zum Teil ganz prachtvollen Kirchenkompositionen richten. Über die Instrumentalwerke Tallis's urteilt Ambros: Contrapunktirungen kirchlicher Motive — noch trocken und etwas unbeholfen, wie es die damaligen Incunabeln des Orgelspiels auch sonst zeigen — eine Ansicht, die schwerlich Widerspruch erfahren wird, da in Tallis's Clavierstücken so ziemlich alles das, was uns an denjenigen seiner Zeitgenossen interessirt, fehlt.

Die einfacheren von des Meisters Vokalkompositionen werden zum Teil noch heute gesungen, so die Evening hymn und die Preces, Stücke, welche durch die edle Harmonik, die Schönheit und Reinheit des Baues, die ruhige Führung der Stimmen erfreuen. Ambros hat diese 4stimmigen Sätze aus den „Morning et evening prayers" als vortreffliche Werke des gediegensten Motettenstiles bezeichnet. Dasselbe Lob spendet der genannte Autor dem grossen Werke, welches Tallis in Gemeinschaft mit seinem Schüler Bird 1575 herausgab: Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur quinque et sex partium . . . Die technische Bildung dieser Motetten ist musterhaft, klar und übersichtlich, die Harmonik rein und voll, die Stimmen stehen in lebhafter Beziehung zu einander, dem Gehalt der Worte ist oft in überraschend schöner, wenn auch stets einfacher Weise in der Bildung der Motive Rechnung getragen. (Man vgl. die überaus

edel gestaltete Motette: Saluator mundi in dieser Beziehung.) Um Ambros anzuführen: „Man begegnet oft ganz eigenen Zügen: so bildet der Schritt in die verminderte Quart, den die Theoretiker für „unmöglich“ erklärten und demgemäss sehr scharf verpönten, den charakteristischen und sehr schönen Grundzug des Themas der Motette Heare the voyce . . .; auch chromatische Tonfolgen sind nicht gar selten, und frappant schöne Modulationen. Die Bildung der Cadenzen und Schlüsse ist bemerkenswert: wo die älteren Engländer oft mit plötzlicher Wendung matt und nichtssagend schliessen, betont Tallis die Cadenzen nach niederländischer Weise energisch, und seine rührend schöne und innige Motette Saluator mundi salva nos, qui per crucem et sanguinem redemisti lässt er sogar höchst feierlich, breit und prachtvoll austönen. Dem Eintritt einer neuen bedeutenden Phrase im Text lässt er auch wol ähnliche wolmotivirte Abschlüsse auch im Laufe des Stückes, vorhergehen (so in der Motette Absterge Domine, ehe die nächsten Worte Delicta mea beginnen)“. Wir haben das Vorkommen chromatischer Tonverbindungen auch bei Christopher Tye erwähnt; Tallis ist in Bezug auf Harmonik durchaus kein Neuerer, er pflegte die Kunst, wie sie sich bis zu seinen Tagen entwickelt hatte, irgend etwas in seiner Brauchbarkeit noch nicht erkanntes sich zu eigen zu machen und das erprobte Alte über Bord zu werfen, lag ihm fern. Auch dem Schritt in die verminderte Quarte begegnet man bei Tye, aber beide Erscheinungen finden sich nur an Stellen, deren Gedankengehalt besonders bezeichnende harmonische Färbung verlangten, niemals wurden sie von diesen Männern ihrer selbst wegen aufgesucht. Dass es Tallis in allen diesen Motetten niemals darum zu tun ist, durch neue, auffallende Züge zu frappiren, lehrt ein einziger Blick auf sie: sein künstlerisches Ideal ist edle Einfachheit, schöne Linienführung, die nur selten einen arabeskenartigen Zug aufweist. Findet sich ein solcher einmal (man sehe die Motette: In manus tuas Domine commendo spiritum

meum), welch echt künstlerische Selbstbeschränkung bei aller Eindringlichkeit des Ausdruckes zeigt sich dann in ihr!

Sollte man allein nach diesen Werken ein zusammenfassendes Urteil über Tallis abgeben, so würde man also nicht nur die meist zu Tage tretende geschickte Interpretirung der Texte durch die Musik, deren edlen Ausdruck, die mühelose Art der Stimmeintritte, die reiche und würdige Art der Durcharbeitung der Einzelstimmen, das strenge Festhalten an der kirchlichen Stimmung, die niemals ins Sinnliche fallende Ausdrucksart anerkennen müssen. Aber Tallis hat uns noch einige andere Werke hinterlassen, welche seinem Charakterbilde als Künstler neue und sehr bemerkenswerte Züge beifügen: das canonische Miserere und das polyphone Wunderwerk der 40-stimmigen Motette.

Sagten wir oben, dass Tallis's künstlerisches Ideal edle Einfachheit und weise Selbstbeschränkung seien, so scheinen Werke, wie die soeben angeführten, dem zu widersprechen, in welchen er alle kunsttechnischen Mittel niederländischer Meister mit leichter Hand untergebracht hat; im Grunde genommen kommt hier nur das „Miserere“ in Betracht, denn die Riesenmotette schrieb Tallis, wie man mit Recht heute allgemein annimmt, wol nur, um seine Kräfte mit denen Okeghem's zu messen, und so mag man in dieser Arbeit immerhin eine Art Tendenzwerk sehen.

Anders jedoch steht es mit dem „Miserere“; aber auch hier erledigt sich der Einwand leicht und ohne irgend welchen Zwang: die weitaus gröste Mehrzahl seiner Schöpfungen beweist, dass er dem Aufsuchen von Schwierigkeiten, nur um zu zeigen, dass und wie er ihrer Herr werden konnte, abhold war; ja, Tallis hat die Einfachheit der Linienführung an manchen Stellen so weit getrieben, dass die Stimmen zuweilen zu erstarren scheinen. In dieser Beziehung ist seine unter den Add. MSS. (No. 17,802—5) des britischen Museums aufbewahrte Messe be-

merkenswert; freilich ist dann das ästhetische Gefühl in ihm zu lebendig, als dass Tallis nicht für die nötigen Gegenbilder bei Zeiten sorgte. Tallis' „Dorian Service" mit seinen massiven Akkordfolgen kommt an dieser Stelle als streng nach den Vorschriften der Kirche zu liturgischen Zwecken gearbeitet nicht in Betracht.

Also daran müssen wir festhalten, dass Tallis das contrapunktische Gewebe niemals Endzweck, dass er weit davon entfernt ist, um jeden Preis interessant erscheinen zu wollen. Muss man schon die Leichtigkeit, mit welcher sich die grosse Stimmenzal in dem Miserere vorwärts bewegt, bewundern, wo der Superius primus ein Canon im Unisonus (duae partes in una) der S. secundus ebenso ein Canon i. U., der Discantus gleichfalls ein solcher in U. ist („crescit in duplo arsin et thesin") und auch der Contratenor und die beiden Bässe als Canons auftreten, während nur der Tenor frei (voluntaria pars) ist, so staunt man vollends über die technische Fertigkeit, welche sich in der 40 stimmigen Motette mit der Fähigkeit, trotz des Stimmengewirres noch gute Musik zu machen, verbindet. Wir haben es in der Tat in diesem für 8 Chöre zu je 5 Stimmen komponirten Werke mit realen Stimmen zu tun; selbstredend ist in diesen an manchen Stellen der Natur der Sache nach eine wesentliche organische Verschiedenheit nicht zu bemerken, wie sich das an den Takten, in welchen der gewaltige Chorapparat gleichzeitig erscheint, leicht nachweisen lässt. Das erste Thema setzt mit dem Alt des I. Chores ein und wird nacheinander vom Cantus, Tenor, Quintus und Bassus beantwortet, dann beginnt der II. Chor u. s. w. Nach dem Eintritt des 8. Chores sind die Stimmen eine Zeit lang zusammen tätig; ein neues Motiv setzt dann ein und wird ähnlich behandelt. Stets stellen Nachahmungen die engste Beziehung zwischen den Einzelgliedern her und man wird immerhin selten ungeschickten, rein harmonisch gedachten Füllungen begegnen. Dass Tallis es verstanden hat, in die Klangfärbung eine grosse

Mannigfaltigkeit zu bringen, neben harmonisch einfache solche Stellen zu setzen, deren reicheres Colorit mit jenen wundersam contrastirt, dass er den Einzelstrom durch Pausen unterbricht, um dann plötzlich mit der ganzen Wucht des Gesammt-Tonkörpers einzusetzen, dass er durchweg eine sehr weise Ökonomie in der Verteilung der Chorgruppen bekundet und es versteht, den Eindruck der Monotonie nicht aufkommen zu lassen, ist bewundernswert und man darf keinesfalls auf die gigantische Motette als auf ein blosses Curiosum [6] hinweisen, das des höheren künstlerischen Wertes ermangele.

Fasst man alle Züge zusammen, so ergiebt sich für Tallis das Bild eines Mannes, der mit hohen Gaben ausgerüstet, seinen Ehrgeiz darin setzte, zuerst im Dienste seines Gottes tätig zu sein. Seine Musik ist ernst und würdevoll, leichter zierlicher Spielerei abhold; wenn es ihm nicht überall gelang, eine der Bedeutung der Worte conforme Tonsprache zu schaffen, so ist das ein Fehler, der nicht ihn allein, sondern die grosse Mehrzal seiner Zeitgenossen trifft. Gerungen hat er mit aller Kraft, die höchsten Ziele seiner Kunst zu erreichen. Auch ihn hat Übereifer zu Palestrina in Parallele stellen wollen; aber indem man den Ernst des Stiles, die Reinheit der Harmonie, die klare und meisterhafte Verbindung der Stimmen als ausschliessliche Kriterien der Beurteilung herbeizog, übersah man, dass neben den technichen Fertigkeiten, die erlernt werden können, ein anderes, höheres steht, welches den grösten Meistern der Kunst sein flammendes Zeichen, den Stempel des Persönlichen aufdrückt, jenes unerklärbare etwas, das sich bei Palestrina aus himmlischer Klarheit und einer von allem Erdenrest losgelösten Freiheit des Fühlens zusammenwebt, jenes etwas, das uns beim Anhören seiner Werke wie mit sanften Schwingen in ein seliges Traumland entführt. Das vermag Tallis nicht, wenn er auch den sittlichen Ernst seiner Kunst mit dem Meister von Praeneste gemein hat und ihm in der mehr

objectiven Haltung seiner Kunst entschieden näher steht als sein Schüler William Bird.

Bird.

Wollte man Bird's[7] Bedeutung für die Geschichte der Musik nur aus seinen kirchlichen Compositionen herleiten, so würde man dem Meister durchaus nicht gerecht werden; so sehr man auch seine hervorragenden Leistungen auf diesem Gebiete anerkennen muss, der Einfluss, den er auf die Entwicklung des Instrumentalstiles gewann, ist es in erster Linie, der seinen Namen unsterblich macht.

Wir behalten die Darstellung der weiteren Fortschritte dieses Kunstzweiges, wie schon früher geschehen, einem besonderen Abschnitte vor und wenden uns zu einer Betrachtung des Lebens des grossen Künstlers und seiner Wirksamkeit auf dem Gebiete kirchlicher Kunst.

Wo und wann er geboren, wer seine Eltern waren, alles das lässt sich mit Bestimmtheit nicht sagen. Mit Tallis war in der Hofkapelle Königin Mary's ein Sänger, Thomas Bird, angestellt; ob dieser William's Vater war ist ebenso wenig zu erweisen wie die andere Annahme, welche ihn in Lincoln geboren sein lässt, woselbst im Jare 1512 ein Henry Byrde in der Cathedrale beigesetzt wurde. Die Tatsache von William's Wirksamkeit an der Kirche zu Lincoln indessen, der weitere Umstand, dass seine Frau, Ellen Birley, aus Lincolnshire stammte, mögen immerhin der letzteren Annahme ein Übergewicht über die erstere verleihen.

Bird begann seine Laufbahn in der herkömmlichen Weise als Sängerknabe; 1554 finden wir seinen Namen mit der Bezeichnung Senior Chorister in einer Petition des St. Paul Chores erwähnt. Anthony Wood erzält von ihm, dass er auch Chorknabe in der Chapel Royal gewesen sei; leider enthalten die Listen die Namen der Knaben nicht (in den Listen anderer Kapellen ist dies nur ganz ausnahmsweise der Fall); so könnte man die Angabe kaum gelten lassen, wenn wir nicht wüssten, dass

Bird's musikalische Bildung (wenn auch wol nicht ausschliesslich) durch Tallis, der Mitglied der Hofkapelle war, geleitet worden ist. Im Jare 1563 war Bird an der Cathedrale zu Lincoln als Organist angestellt; er mag diesem Amte damals schon geraume Zeit vorgestanden und in verhältnismässig guten Verhältnissen lebend, sich daselbst verheiratet haben. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass das Verhältnis, welches Tallis mit seinem früheren Schüler verband, auch während der Zeit der Abwesenheit Bird's von London aufrecht erhalten blieb, und dass der ältere Meister wünschen mochte, den reich begabten Kunstgenossen wiederum neben sich wirken zu sehen. Directe Beweise dafür besitzen wir nicht; aber als 1569 einer der Sänger, Rob. Parsons[8], welcher der Hofkapelle nur 9 Jare angehört hatte, einen vorzeitigen Tod in den Wellen des Trent zu Newark gefunden hatte, wurde Bird an dessen Stelle berufen. Der Schluss, dass dies auf Vorschlag von Tallis geschah, liegt nahe.

War Bird dem Rufe zweifelsohne mit Freuden gefolgt, so erfüllten sich doch die Hoffnungen, welche er an das neue Amt knüpfte, in keiner Weise; wol wurde sein Name mit Ehren genannt, die besten Kreise wiesen ihm Schüler zu, aber die Sorgen des Lebens legten sich, je grösser seine Familie wurde, mehr und mehr lastend auf ihn. Es war schon oben von einer Petition an die Königin um Überlassung von Land die Rede: in ihr spricht Bird von der grossen Sorge, die er um Weib und Kinder habe, von den guten Verhältnissen, die er zu Lincoln verlassen, von den Schulden, in die er zur Erhaltung seiner Familie sich habe stürzen müssen, so dass er jetzt in drückender Not lebe. Wir erfahren ferner, dass der angestrengte Kapelldienst, der ihn täglich in Anspruch nahm, ihm nicht mehr wie früher gestatte, Unterricht zu erteilen. Der Erfolg der Petition war ein guter — auf dem Papier: denn schon kurze Zeit darauf wandte sich der Meister durch den Earl of Northumberland, dessen Tochter seine Schülerin war, an Lord Burleigh

um Hilfe. Den Erfolg kennen wir nicht, ebensowenig die nähere Veranlassung zu einer neuen Bittschrift, in welcher er, vagen Vermutungen genügenden Raum lassend sagt: er könne sich der kgl. Zuweisung nicht erfreuen.

Bird lebte damals zu Harlington bei Uxbridge. Wie man sich erinnert, hatte die von der Königin Elisabeth anfänglich befolgte Politik, deren Endziel der Ausgleich zwischen den beiden religiösen Richtungen war, im Laufe der Zeit einer unseligen Papistenverfolgung Platz gemacht, die sich nicht mit der blossen Einkerkerung der „Schuldigen" begnügte, sondern, „aus politischen Gründen, nicht der Religion wegen" — so ungefähr haben Elisabeth's nächste gekrönte Nachfolger die entsetzlichen Greuel schamlos genug entschuldigt — einzelne der dem alten Glauben Getreuen verbrannte. Die schwarze Liste, auf welcher die Plätze in und um London verzeichnet waren, woselbst die Katholischen sich zu versammeln pflegten, trug auch Bird's Namen: Item, Wyll'm Byred of the Chappelle at his house in p'rshe of Harlington, in com. Midds. Viele der Verfolgten entflohen aus ihrem Vaterlande, ob Bird mit ihnen in Verbindung blieb, weiss man nicht, jedoch ist dies anzunehmen, da die Spürhunde der Tyrannei ihn als einen Freund und Mitschuldigen derer „jenseits der See" bezeichneten.

Der Arme hatte seine Wohnung gewechselt — vielleicht in der naiven Annahme, die Verfolger würden daraus den Abbruch seiner Beziehungen zu den Papisten entnehmen. War dem so, so täuschte der Meister sich, nach wie vor hatte man ein scharfes Auge auf ihn. Es werden 2 Häuser als Bird's Aufenthaltsorte bezeichnet, und fast hat es den Anschein, als ob er durch ein Versteck die Nachstellungen auf falsche Färte hätte leiten und seine Flucht vorbereiten wollen. Dazu kam es jedoch nicht; warum man sich seiner Person zunächst noch nicht versicherte und ihn in der Hofkapelle duldete, ist nicht mit Gewissheit zu sehen. Im Laufe der nächsten Jare wurde Bird nebst seiner Frau und seinem Diener mehr-

mals unter die Anklage gestellt, dem anglikanischen Gottesdienst nicht beigewohnt zu haben; je eifriger aber die Verfolger waren, um so inniger wurde seine Hingabe an den Glauben, dem er Treue geschworen. Wir wissen aus der Selbstbiographie des Jesuiten Weston, welcher unter den Papisten als Seelsorger wirkte, wie sehr Bird der Sache des Katholizismus diente. Aus dem Jare 1586 berichtet der Jesuitenpater: „wir trafen in dem Hause (eines Mr. Bold) auch Mr. Byrd, den berühmtesten Tonsetzer und Organisten Englands, welcher früher in der Kapelle der Königin gedient hatte und der höchsten Achtung genoss; aber für seine Religion opferte er Alles, Stellung, Hofleben und die Hoffnungen, welche von derartigen Leuten, die in fürstlichen Hofhaltungen beschäftigt sind, genährt werden.“ Sein Gedächtnis muss den Schreiber bei der Niederschrift dieser Stelle getäuscht haben, denn das Old Cheque Book enthält keine Andeutung darüber, dass Bird, wenn auch nur vorübergehend seine Stellung in der Hofkapelle eingebüsst oder verlassen hätte. Es ist möglich, dass der Meister sich damals mit Fluchtgedanken getragen und dies dem Geistlichen mitgeteilt hat; so mag dieser bei der Abfassung seiner Memoiren an Stelle der blossen Absicht Bird's, sich dem Hofe und den Nachforschungen nach seiner Person zu entziehen, irrtümlicherweise die vollendete Tatsache substituirt haben.

Fragen wir uns, was den Tonsetzer habe verhindern können, sich den Weg zur Freiheit zu bahnen und seine Schritte nach Holland zu lenken, so kann man die Gründe dafür unschwer in den häuslichen Verhältnissen finden: zurücklassen konnte er die Seinen nicht; mit ihnen fliehen hiess sich dem sicheren Verderben weihen. Auch die vielen Krankheiten in seiner Familie werden etwaige Gedanken an Flucht unterdrückt haben, hören wir doch aus dem folgenden Jare, dass am 15. Mai einer von Bird's Söhnen, Walther, auf

dem Friedhofe von St. Helen beerdigt wurde, neben welchen der unglückliche Mann genau 2 Monde später seine Tochter Alice in den Schoss der Erde betten musste. Der Sorgen ward er nicht ledig, 1598 tat ihn der Archdiaconal Court of Essex als Papist in den Kirchenbann.

Die unmittelbaren Folgen kennen wir nicht; so viel ist sicher, dass Bird seinem Glauben treu blieb. Endlich (im Jare 1605) schien sich das Gewebe über seinem Haupte gefahrdrohend zusammen ziehen zu wollen; die Akten des Erzdiakonats Essex berichten in lakonischer Kürze: „William Birde, Gentleman of the King's Majestie's Chapell, is presented for popish practices.“ Elisabeth war seit 3 Jaren tot und ihr Nachfolger, Jacob I., hatte es in kurzer Zeit verstanden, sich die Puritaner und bald darauf die Katholiken gründlichst zu entfremden. Ohne Hoffnung, von auswärts Hilfe zu bekommen, um die gewünschten Reformen durchzusetzen, ohne jede Aussicht, durch eine offene Empörung etwas zu erreichen, war in den Köpfen der lange und grausam Verfolgten der Plan einer Verschwörung gegen das Leben des Königs und die Mitglieder des nicht minder verhassten Parlamentes heran gereift. Nur der Familiensinn eines reichen Katholiken, dessen protestantischer Verwandter Mitglied des Parlamentes war, hat England vor der Ausführung des grauenhaften Verbrechens bewahrt. Jacob's Rache war eine furchtbare, der menschlich schöne Zug, welcher die blutigen Folgen der Verschwörung abwandte, weckte in seiner Brust kein Echo.

Fiel nun auch die Denunziation Bird's vor die Entdeckung des Gunpowder Plot's, so begreift man doch leicht, was es damals auf sich hatte, auch nur papistischer Umtriebe verdächtig zu sein. Waren während der protestantischen Schreckensherrschaft zu Elisabeth's Zeiten nur Geistliche dem Blutgerüste überantwortet worden, während die verurteilten katholischen Laien mit mehr oder weniger empfindlicher Erleichterung ihrer materiellen

Güter davonkamen, so war König Jacob weniger geneigt, irgendwelche subtilen Unterschiede zwischen den Verbrechern katholischer Religion zu machen. Die Vermutung ist daher gar nicht von der Hand zu weisen, dass Bird, für den sich kein Richter fand, mächtige Fürsprecher besessen habe. Einer derselben mag Northampton gewesen sein, dem der Meister 1607 seine Gradualia widmete; mit einigem Rechte schliesst man auch auf persönliches Wolwollen des Königs dem Künstler gegenüber.

Als König Jacob in feierlichem Aufzuge in die Kathedrale von St. Paul zog, um — blutdürstigen Hass gegen seine Feinde im Herzen — Gott für die Errettung aus der Gefahr zu danken, sass Bird, wie uns Rich. Clark erzält, an der Orgel, der Feier die künstlerische Weihe gebend.

Wir wissen nichts völlig sicheres aus seinem späteren Leben. Nur eines seiner Kinder, Thomas, scheint Begabung für die Musik gezeigt zu haben. Beziehen sich gewisse Angaben in den Kirchenbüchern der Pfarrei St. Helens auf seine Familie, so verheirateten sich William's Söhne Walther und Robert 1614 resp. 16. Das Cheque Book berichtet unter dem 4. Juli 1623 den Tod von „William Byrd, a Father of Musicke".

Über den persönlichen Verkehr zwischen Bird und seinem Lehrer liegt kein Bericht vor; die treueste Freundschaft verband den jüngeren Meister mit Alphonso Ferrabosco sen. Beide vereinigten sich zu musikalischen Wettkämpfen, als deren Frucht eine Sammlung canonischer Arbeiten 1603 unter dem Titel „Medulla Musicke" erschien.

Die Zeitgenossen zollten Bird's Arbeiten die höchste Anerkennung.

John Baldwin, ein Sänger von Windsor, der später (1598—1615) in der Hofkapelle diente, beendete 1591 eine umfangreiche Copie fremder und englischer Musikstücke; ihr vorauf schickte er ein langes, gut ge-

meintes aber höchst triviales Lobgedicht auf die einzelnen Tonsetzer, unter denen er A. Ferrabosco, L. Marenzio, Ph. Demonte („the emperour's man"), Orlando, Cipriano Rore nennt: alle diese sind berühmt, ruft Baldwin aus

„Yet let not straingers bragg, nor they these soe commende,
For They may now give place and sett themselves behynd:
An englishe man, by name William Bird, for his skill
Which I shoulde have sett first . ."

Thomas Morley nennt Bird seinen Lehrer, für den er stete Liebe und Verehrung im Herzen tragen werde und Peacham rühmt im „Compleat Gentleman" (1622) den Meister als „our Phoenix".

Im 18. Jarhundert wurde selbstredend Bird mit Palestrina verglichen (er ist der dritte englische Palestrina); die überschwängliche Verehrung machte dann in unserm Jarhundert vor dem Beginne systematischer Musik-Erforschung einer lächerlichen Geringschätzung Platz, die nur ihre Erklärung in der völligen Unkenntnis des Herausgebers einiger seiner Werke mit dem Stil und dem Contrapunkt des 16. Jarhunderts finden kann. Heute besteht die Neigung, Bird an Bedeutung hinter Tallis zu stellen, so weit wenigstens kirchliche Compositionen in Betracht kommen.

Es ist früher die Behauptung aufgestellt worden, Bird's 5stimmige Messe, welche von der Mus. Antiqu. Society herausgegeben wurde, gehöre der Frühzeit des Componisten an; neuerdings rechnet man sie ohne eingehende Begründung zu den Werken der reifsten Periode des Meisters. Die technische Factur der Arbeit kann bei der Entscheidung der Frage allein nicht ausschlaggebend sein; verglichen mit den Cantiones Sacrae u. a. Werken nimmt die Messe ganz entschieden ihrem Stimmungsgehalte, der Kraft der Motive nach einen beträchtlich tieferen Rang ein, so dass uns die erstere Annahme den Vorzug zu verdienen scheint. Ist also die Messe in

der Tat ein Product aus Bird's Jugendzeit, so kann man nur mit Worten des Lobes von ihr sprechen: in ihrem Aufbau klar und bestimmt, interessant, wenngleich durchaus nicht bedeutend, ohne Künstelei, oft von ausdrucksvoller Schönheit der Linien, bietet sie durchweg ein achtunggebietendes Werk. Doch wird die Gesammtwirkung durch eine gewisse Kurzatmigkeit der Motive, viele Einschnitte und eine nicht hinweg zu leugnende Montonie in der thematischen Arbeit beeinträchtigt. Wolff hat die Behauptung aufgestellt, die Messe basiere vielleicht auf einem Volksliede. Diese Ansicht ist kurz von der Hand zu weisen: Kyrie, Et in terra pax und Patrem omnipotentem beginnen allerdings in gleicher Weise, die beiden ersten Sätze sogar noch mit der gleichen Modulation, aber Bird lässt das Motiv im Verlaufe der Composition nahezu fallen; wo sich Anklänge daran finden, scheint dies mehr Zufall als Absicht zu sein; auf jeden Fall ist von einer so ausgiebigen Benutzung und Verwendung des Motives durch Augmentation und Diminuition, wie sich diese bei niederländischen Meistern findet, durchaus nicht die Rede. Auch die von Rockstro und Squire herausgegebene 4stimmige Messe zeigt ähnliche Züge: das Eingangsmotiv des Gloria wird im Credo benutzt und bildet auch in seiner ersten Hälfte den Anfang des Kyrie. Der Umfang der Stimmen ist ein bedeutender, gewisse Rücksichtslosigkeiten in ihrer Führung, welche man in allen Birdschen Vokalsätzen verfolgen kann, erscheinen auch in ihnen, so die unschönen Querstände.

Bei einem vergleichenden Hinweise auf Palestrina wird man diesen Messen niemals gerecht werden, wie denn schon Ambros kurz und treffend hervorgehoben hat, dass es eine schlimme Sache mit den deutschen, englischen u. s. w. Palestrina's, „und es sicherlich besser ist, den trefflichen Mann für sich selbst einstehen und gelten zu lassen, als sofort zur plutarchisirenden Vergleichung einen zweiten herbeizuschleppen, wodurch meist allen beiden Unrecht geschieht". Und worauf basieren solche

Urteile meist? Wir haben schon eine Angabe Burney's gehört, welche die Werke der Meister ausschliesslich mit der musikalischen Grammatik misst; andere möchten vielleicht darauf hinweisen wollen, dass einzelne Ausdrucksarten genau oder doch im Prinzip übereinstimmen, dass man z. B. aufsteigende Linien wie bei Et ascendit in caelum (Bird) auch bei Palestrina, so in der Missa „Dies sanctificatus“ u. a. a. O. finde. Aber derartige Angaben sind völlig belanglos; man begegnet ähnlichem auf Schritt und Tritt bei allen möglichen Tonsetzern.

Schon in der zuerst angeführten Messe kann man an einzelnen Stellen wahrnehmen, wie Bird ausdrucksvolle melodische Phrasen zu schreiben versteht; aber deren sind in seinen Motetten weit mehr; diese erscheinen überhaupt durchweg inhaltreicher, tiefer. Man vergleiche mit den Messen die rührend schöne Motette „Domine, praestolamur adventum tuum“, und man wird dort die verhältnismässige Farblosigkeit der Motive und ausserdem bemerken, wie rasch die Ansätze innerer Beseelung der Tonreihen wieder verschwinden; hier jedoch ist das, was wir mit musikalischer Stimmung zu bezeichnen pflegen, in hohem Masse erzielt. Und diese Motette bildet in den Cantiones Sacrae durchaus keine Ausnahme (dem gleichnamigen Werke, welches Tallis und Bird 1575 der Königin widmeten, folgten 1589 und 91 zwei weitere Bücher Cantiones Sacrae, die Bird dem Edward Somerset, Earl of Worcester resp. dem „Domino Lumley, Maecoenati suo clementissimo“ widmete). Wer diese Motetten sorgsam durchliest oder sich auf der Orgel vorspielt, wird sich der Fülle edler Melodik und des harmonischen Reichtums erfreuen und nicht umhin können, zu bewundern, wie vielseitig und treffend das Ausdrucksvermögen des Meisters ist: für die innige Ergebung, die mit dem Geschick nicht hadert und die Bürde des Lebens ruhig trägt, für die feste Zuversicht, dass dem Gläubigen das Reich komme, für die hingebende Bitte um Erbarmen am Ende der Tage, für den Schmerz, den das Bewusstsein der Sünde

geboren . . . . Fürwahr, wer sorgsam in Bird's Geist einzudringen trachtet, der wird (man sehe noch die herrlichen „Tristitia et auxietas", „Veni Domine, noli tardare", „Laetentur coeli", „Ne irasceris") in diesen Motetten Gebilde sehen, deren Inhalt der Meister aus den Tiefen seiner Seele schöpfte, Werke, die ihm die Nacht der Trübsal erhalten, Tonsätze, zu deren Prüfung die Grammatik nicht ausreicht, die von Kopf und Herzen gemeinsam erfasst sein wollen. Wer sie allein mit der musikalischen Elle misst, der wird freilich mancherlei daran auszusetzen haben. Und das ist denn auch reichlich geschehen. In seiner Ausgabe der Cantiones Sacrae, welche er 1842 für die M. Ant. Society veranstaltete, bricht Will. Horsley den Stab über Bird, weil in dem Werke vielfach hässliche Quintenparallelen, Querstände und Stimmkreuzungen vorkommen. Wie schon an anderen Orten hervorgehoben, sind dies Fehler, die so ziemlich sämmtlichen Tonsetzern des Zeitraumes gemeinsam sind: so darf ein Urteil über die historische Stellung irgend eines Meisters nimmermehr allein auf diese Mängel basirt werden.

1587 widmete Bird dem Sir Christophes Hatton „Psalms, Sonets and Songs of sadnes and pitie". Von diesen (5 stimmigen) Compositionen sind nach des Verfassers Angabe mehrere auf dem Continente unrechtmässiger Weise verbreitet worden. Ein Teil der Stücke war ursprünglich für eine Stimme mit 4 Instrumenten gesetzt worden. Dies Werk giebt uns Gelegenheit, hervorzuheben, wie Bird es versteht, weltliche und geistliche Texte verschieden zu behandeln; man sehe z. B. No. 12 „Though Amarillis daunce in green und vergleiche es mit irgend einem geistlichen Tonsatze. Für die weltliche Composition verwendet er lebhafte, scharf pointirte Rhythmik, belebt die Melodieen durch prägnante kurze Phrasen, die er mehrfach, auch in anderer Höhenlage zur Erzielung besonderen Effectes wiederholt (man vgl. als in dieser Hinsicht besonders charakteristisch in dem Werke „Psalmes, Songs and Sonnets", welches er

1611 dem Francis Earle of Cumberland widmete, die Composition „The Eagles force subdues each Bird that flyes). Wir werden auf die weltlichen Vokalsätze des Meisters in dem den Madrigalisten gewidmeten Abschnitte zurückkommen müssen.

In dem angeführten Werke von 1587 (resp. dessen 2. Ausgabe von 1588 giebt Bird einige Gründe an, warum jedermann singen lernen soll; darunter ist der folgende, vielfach angeführte: „es giebt keinerlei Instrumentalmusik, welche mit derjenigen von menschlichen Stimmen verglichen werden könnte, wenn nämlich die Musik gut, die Stimmführung ordnungsgemäss ist." Dieser Ausspruch ist für Bird besonders bezeichnend, von dem wir doch wissen, dass er die Instrumentalmusik durchaus nicht verachtete. Ihm ist die menschliche Stimme in erster Linie das Organ, mit dem der Mensch Gott loben soll; er will jeden Menschen bewegen, singen zu lernen, aber er bemüht sich nun auch seinerseits, besonders seine geistlichen Tonsätze so zu gestalten, dass sie leicht ausführbar seien. Und in der Tat ist der Fluss der Melodieen in ihnen meist so eben wie nur möglich, schwere und weite Sprünge vermeidet er, selten ist schon der in die Sexte angewendet, und nur ausnahmsweise stösst man auf eine den kirchlichen Tonreihen und ihren Gesetzen widerstrebende melodische Anordnung; es ist meist alles so einfach und sangbar als möglich gehalten, wenn man von den schon angeführten stereotypen Ungeschicklichkeiten und von gewissen Stellen, in welchen Bird Gebrauch von Septimenharmonieen macht, absieht. Er hat nur ganz vereinzelt die Satztechnik um ihrer selbst willen in den Vordergrund gestellt, so erzält man, dass der Meister wie Tallis eine 40stimmige Motette geschrieben habe, und es existirt ein Band canonischer Arbeiten seiner Feder. Sieht man sich aber das achtstimmige „Diliges Dominum", oder den ihm traditionell zugeschriebenen Canon „Non nobis, Domine" an, so wird man die Leichtigkeit und Ungezwungenheit der Arbeit, welche das

ästhetische Interesse durchaus nicht ertötet, bewundern lernen. Es ist nicht nötig, alle seine Werke im einzelnen durchzugehen; die beiden Bücher Gradualia (1607 zuerst erschienen und „Joh. Domino Petraeo de Writtle, Maecenato suo clementissimo“ resp. dem „Henry Howard, Northamptoniae comiti“ gewidmet) und die Psalmes etc. von 1611, in welchen er seiner Sehnsucht nach Ruhe Ausdruck giebt, — my old yeares · are desirous of rest — und das er ein „Ultimum vale“ nennt, geben noch zu einer Bemerkung Anlass. Wenn man sich erinnert, welche Pflege die Madrigalmusik zu Bird's Zeit fand, wie er selbst mit den besten italienischen Tonsetzern auf diesem Felde um die Palme rang, wie er sich in seinen Madrigalen in ganz reizenden tonmalerischen Versuchen ergieng, wie er in seiner Virginalmusik die Technik ganz hervorragend förderte, so sollte man glauben, dass seine geistlichen Werke der letzteren Periode irgend welchen scharf vortretenden Einfluss der neuen Kunstwirkung aufweisen müssten. Dem ist jedoch nicht so; die gegen manchen geistlichen Satz aus seiner Frühzeit rhythmisch bewegtere herrliche Motette „Ab ortu solis“ (aus den Gradualia) z. B. hat in anderen Stücken aus den Cantiones Sacrae directe Vorläufer.

Wir sagten schon, dass Bird's geistliche Musik im Verhältnis zu derjenigen Tallis's eine stärkere subjective Färbung trage; das contemplative, gleichmässig-ruhige Element, das für die Kunst des älteren Genossen charakteristisch ist, tritt in seinen Werken zurück, und Zug für Zug können wir den lebhaften inneren Anteil des Meisters an den Gebilden seiner Fantasie verfolgen. Zu der ruhigen Heiterkeit, die den Werken Palestrina's eigen, hat er sich nicht durchzukämpfen vermocht; aber des wahrhaft Schönen und Reinen ist in seinen Werken so viel, dass Bird's Name als der eines echten Künstlers den Wechsel der Jare überdauern wird.

VI. KAPITEL.

Weitere Entwicklung der geistl. Musik. Die Madrigalisten.

Wir haben nunmehr den Gründen, welche den Niedergang kirchlicher Kunst bedingten, im einzelnen nachzugehen. Von vorneherein ist zu bemerken, dass dies Wort nicht so zu verstehen ist, als ob das, was Morley, Gibbons, auch Tomkins geschaffen, den kirchlichen Werken Bird's bedeutend nachstünde. Der Ursachen für das mächtige Anwachsen der weltlichen Kunst waren mancherlei: die Reaktion nach dem Ende der zur grösseren Ehre Gottes in Scene gesetzten religiösen Verfolgungen, die Consolidirung einer nationalen Staatsreligion liess die Menschen wieder aufleben und sich den Genüssen des Diesseits lebhafter zuwenden. Grosse politische Erfolge kamen hinzu. In dem vollständigen Umschwung des englischen sozialen Lebens liegen die Wurzeln, aus denen die englische Litteratur des 16. Jarhunderts sich zur denkbar höchsten Höhe erhob, die Ursachen, warum das Madrigal und die Instrumentalmusik in den Mittelpunkt des Interesses rückten. Aber indem der Schwerpunkt von der strengen kirchlichen Kunst auf die leichter beschwingte volkstümlichere Musik übergieng, entstand eine nicht zu verkennende Geringschätzung der Kunst als solcher in ihrer Bedeutung als Mittel der Volkserziehung: wenn wir Shakespeare[1] als denjenigen bewundern können, in welchem die ganze Summe der Bildung seiner Zeit die herrlichsten Geistesfrüchte hat zur Reife kommen lassen, so werden wir seiner Schätzung der Musik typische Bedeutung beilegen dürfen, wenn er ihren Zweck dahin deutet:

> Des Menschen Seele zu erfrischen
> Nach ernstem Studium und der Alltagsqual...

Diese Ansicht von dem geringen ethischen Werte der Musik entwickelte sich mit der allmäligen Bildung

der „Gesellschaft“ im Zeitalter Elisabeth's. Der Aufschwung der englischen Industrie, das Aufblühen des Handels, seitdem Antwerpen seine überragende Bedeutung in handelspolitischer Beziehung durch seinen Untergang (Herzog Alexander von Parma hatte die Stadt 1585 erobert) verloren hatte, der gesteigerte Verkehr mit dem Mittelmeer, die neuen Beziehungen zu den baltischen Häfen, der Umstand, dass die Hansa den „Stahlhof“ aufgab, dessen Machtbereich nun in englische Hände übergieng, die merkantilen Anknüpfungen mit Neu-Guinea — alles dies hob den nationalen Wolstand, die soziale Energie, das englische Bewusstsein auf eine stolze Höhe. Die Regierung der Königin unterliess die furchtbaren Erpressungen, welche vordem fast ununterbrochen Sitte gewesen waren, sie beteiligte sich selbst an den grossen kaufmännischen Unternehmungen. Der Luxus wuchs ganz bedeutend, die Lebensmittel auch der niederen Klassen wurden besser, statt der ärmlichen Hütten erhoben sich solide gefügte Häuser, die bei den reichen Kaufherren prächtig verzierte Façaden, kostbare Täfelungen aufwiesen und schon äusserlich das Emporblühen einer Mittelklasse anzeigten, welche in späteren Zeiten die bedeutendste Rolle im Leben der englischen Nation spielen sollte. „Die Verschwendung des neuen Reichtums vereinigte sich mit der Ungebundenheit des Lebens, der Liebe für Schönheit, Farbe und Schaustellung“, die nicht zum geringsten durch die andauernden Beziehungen zu Italien stetig neue Nahrung fand; dazu kamen die seltsamen Nachrichten von den Goldländern ferner Himmelsstriche, von welchen kühne Reisende märchenhaftes erzälten, und viel mächtiger als vordem zur Zeit der Kreuzzüge gaukelte jetzt die üppige Fantasie den Menschen Bilder von unermesslichem Reichtum, von gröstem sinnlichen Reize vor; ein Geist fieberhafter Unruhe überkam das Volk, einer wunderlichen Ausschweifung, mehr und mehr wuchs die geistige Aufnahmefähigkeit — ihr

verdankt England das Neuerwachen seiner Literatur, den hohen Aufschwung seiner Kunst.

So gross die politischen und religiösen Errungenschaften des Humanismus gewesen waren, seine literarischen Erfolge waren in England denjenigen Italiens, Deutschlands und Frankreichs untergeordnet. Und das, was errungen war, vernichtete der Sturm der Reformation, je heftiger er einherbrauste mehr und mehr; die klassischen Studien an den Universitäten begannen erst zu Ende der Tage Elisabeth's wieder aufzuleben. Ganz allmälig nur durchdrang die Bildung der klassischen Völker des Altertums auch die unteren Schichten der englischen Bevölkerung, der an die Scholle Gebundenen; die Reicheren fiengen an einer die Intelligenz schärfenden Reiselust zu fröhnen. Shakespeare zeichnet die Jugend seines Landes mit den Worten: zu Hause bleibende Jünglinge haben immer hausbackenen Witz. Eine Reise auf dem Continent wurde von nun an als zur Erziehung eines Gentleman gehörend betrachtet. Wo ihre Mittel ausreichten, schlossen sich die Musiker nicht davon aus, und es ist charakteristisch, dass gerade in diese Zeit das erste Auftreten von reisenden Virtuosen fällt. England begann, den ganzen Zauber italienischer Kunst und Literatur einzusaugen.

Man schätzte, so erzält man, auf einmal den Bocaccio höher als die Bibel. Damit ist der Schlüssel zum Verständnis der ganzen Situation gegeben. An Stelle der Eintönigkeit des Lebens traten Glanz und Freude, die ihre belebenden — und verderblichen Strahlen aus den Königspalästen auch auf die Gassen warfen; im Gefolge der verbesserten Lebensbedingungen kamen die unausbleiblichen schlimmen Begleiterscheinungen, an Stelle des Ernstes der Lebensauffassung, wie er sich im allgemeinen an die Not kettet, trat die leichte Beweglichkeit des Denkens und Fühlens, die aufs sinnliche gerichtete Begierde, an die Stelle zwar steifer aber ehrlicher Ausdruckweise — für eine Weile wenigstens — die gezierte

und manirirte Sprechweise des Euphuismus, die Shakespere so unvergleichlich drollig dem Gespött preisgab.

In diesem England war für die strenge kirchliche Kunst kein vorstechender Platz; es ist überaus bezeichnend, dass Dowland in einem begeisterten Sonnett gefeiert wurde, obwol Bird's Musik, nach der kunsttechnischen Seite und ihrem ethischen Gehalte gemessen, höher steht. Hatte Bird noch eine grosse Anzal kirchlicher Werke komponirt, so wendeten sich Morley und Gibbons mehr und mehr der neu aufgekommenen leichteren Stilart des Madrigales zu, während Dowland schwerlich jemals einen selbständigen kirchlichen Tonsatz ersonnen haben dürfte.

Tallis erlebte noch den Beginn der neuen Richtung, Bird sah sie wachsen und vergehen, wie er auch noch Zeuge der Entartung des Instrumentalstiles und der argen Verflachung der weltlichen Musik wurde.

Aber so sehr die Musiker im Fahrwasser des modernen Geschmackes schwammen, so unentbehrlich ihre Kunst auch der Gesellschaft war, ihr Stand als solcher wurde jetzt kaum mehr geachtet als früher.

Das Jarhunderte alte Vorurteil gegen sie war nicht aus der Welt zu schaffen, die Zal der Vagabunden, die ihrem Kreise entstammten, förderte den Argwohn gegen die Musiker, ihre oft zu Tage tretende Unbildung, die Unmöglichkeit, zu Geld und Gut zu kommen, trugen gleichfalls das ihre zu der niederen Schätzung der Künstler bei.

Keine Frage, dass, vergleicht man irgend etwas aus der Musik jener Zeit mit Spenser's grossem Gedicht oder gar mit Shakespere's Gestalten, hört das Ringen nach dem rechten Ausdruck, das formelhafte, stereotype desselben, dem die belebenden Züge abwechslungsreicher Harmonik noch fehlen, betrachtet das gleichförmige des Baues der Tonwerke, und bemerkt auf der andern Seite die tief innerlich wahre Kunst des Dramatikers, seine Fähigkeit, jeder seelischen Regung den vollendeten Ausdruck zu geben, wir sagen, es ist keine

Frage, dass bei einem Vergleiche mit der gleichzeitigen Dichtkunst der Musik eine bedeutend tiefere Stelle anzuweisen ist.

Das Wort Shakespere's also lässt sich leicht genug aus seiner Zeit heraus verstehen: die Sprache des Dichters fand für Alles den rechten Ton, gaukelte lustig umher mit den Sprüngen des Narren, kleidete sich in das ernste Gewand des Philosophen, schäumte über mit höchster Leidenschaft bei den furchtbaren Qualen seelischen Weh's, sprach in Worten der Liebe wie das Weben des Lenzhauches. Da konnte die Musik noch nicht folgen; fand die kirchliche Kunst für die Stimmung der Entsagung, des Trostes schon den adaequaten Ausdruck, so vermochte doch die profane Musik noch nicht alle die tausendfachen Abstufungen des menschlichen Gefühllebens in den Kreis ihrer Ausdrucksfähigkeit zu ziehen. Sie erfreute durch das gesungene Wort, täuschte in gefälliger und leichter Weise über die Zeit hinweg, vereinigte frohe Gesellen, trug das leichtbeschwingte Liebeslied zu den Ohren der Schönen. Sieht man genau zu, so wird man in der gesammten Profanmusik des Zeitraumes kaum ein Moment finden, das uns berechtigte, zu sagen, Shakepere und seine Zeit hätten nichts von der wahren Bedeutung dieser Kunstrichtung gewusst: die Zeit, da diese sich in ihrer ganzen Fülle und Schönheit, in ihrem eigenen Kleide zeigen, ihren besonderen ethischen Gehalt enthüllen konnte, war noch nicht gekommen. Aber die weltliche Kunst tat jetzt einen bedeutenden Schritt vorwärts. —

Es erscheint, um die Übersicht über die hier in Betracht kommenden kirchlichen Tonsetzer zu erleichtern, angezeigt, die Gruppe der katholischen Meister besonders aufzuführen, und dies um so mehr, als sie — zum grösseren Teile wenigstens — ihre Heimat in Folge der politischen Wirren verliessen und sich jenseits der See neue Wirkungsstätten erschlossen. Wenn wir John Bull an dieser Stelle nicht mit einreihen, obwol auch er als

Kirchenkomponist tätig war, so ist der Grund der, dass seine Bedeutung für die Musikgeschichte im wesentlichen auf seinen Virginalsätzen beruht.

Zunächst ist hier zu nennen Peter Phillipps[2], der, nachdem er sich bereits einen Namen als Madrigalist gemacht hatte und Cleriker geworden war, nach dem Continent gieng. Wir finden ihn um den Beginn des 17. Jarhunderts als Canonicus zu Bethune, dann in Rom und später als einen der 3 Organisten Albrecht's und Isabella's am vizeköniglich niederländ. Hofe. Er starb gegen 1630. Philipp's gedruckte Werke sind: Melodia Olympica (1591), bestehend aus Madrigalen von ihm und anderen; 2 Bücher 6 stimmiger Madrigale (1596 und 1612); 8 stimmige Madrigale (1598); — Becker führt 8 stimmige Madrigale aus dem Jare 1615 an — 5 stimmige Cantiones sacrae (1612); 8 stimmige dto. (1613); Gemmulae Sacrae c. B. c. (e. a.); Les Rossignols Spirituels (1616); Litaniae (1623); Paradisus Sacris Cantionibus consitu (1628). Über anderes vergleiche man Davey's Buch. Daneben finden sich handschriftliche Arbeiten von ihm. Philipp's war ein ganz bedeutender Musiker; sein Satz ist technisch gediegen und ausdrucksvoll zugleich. Das Fitzwilliam-Buch bewahrt u. a. eine 4 stimmige Fuge („Fantasie") von ihm, neben derjenigen Bull's die älteste englischer Meister. Über Philipp's Orgelstücke hat Ritter ausführlich gesprochen.

Hier ist auch Richard Deering[3] zu erwähnen, welcher gleichfalls (zweimal einige Zeit lang) auf dem Festlande lebte und 1595 Cantiones Sacrae à 5 voc. c. B. c. ad Org. zu Antwerpen erscheinen liess, welchem Werke sich 1618 die Cantica Sacra ad Melodiam Madrigalium elaborata 6 voc. (e. l.) und 4 Jare später Cantica Sacra 2 et 3 voc. cum B. c. ad Org. (London) anschlossen.

Unter Karl I. wird Deering (1625) in einer Liste der Musiker für „Laute und Stimmen" erwähnt; er erhielt im folgenden Jare ein Gehalt von 20 £. gleichzeitig mit anderen

ausgesetzt, welches den betreffenden der König schon als Prinz von Wales zugesichert hatte. 1630 ist Deering gestorben. Nach der Wiederherstellung des Königtumes erschienen noch einige seiner Arbeiten (1662), von welchen erzält wird, dass Cromwell sie vordem öfter habe singen lassen, Arbeiten im monodischen Stile, denen 12 Jare später andere folgten, welche den Autornamen Deering's wahrscheinlich zu Unrecht tragen. Von seinen handschriftlich bewahrten Compositionen sind Violen-Stücke und Anthems in Thomas Myriell's Sammelwerk „Tristitiae Remedium" (datiert 1616) neben den in derselben Handschrift bewahrten „Cries of London" zu nennen. Man kennt diese letztere Art von Compositionen, welche als Themen die Ausrufe der in den Strassen ihre Waaren in mehr oder weniger melodischer Weise laut anpreisenden Verkäufer benutzt, besonders aus des genialen Franzosen Jannequin[4] Werken, welche den in ähnlicher Weise gearbeiteten Stücken des Engländers um 8 oder 9 Jarzehnte voraufgehen. Derartige Musikstücke sind bei den Zeitgenossen Deering's nicht häufig.

Deering benutzt in einem andern Tonsatze derselben Handschrift auch die „Country-Cries", und von William Cobbold, Mr. Weilkes (wol Weelkes) und Rob. Stevenson finden sich ähnliche Arbeiten in Stimmbüchern des britischen Museums (Add. MSS. 18,936 — 9). Der zuletzt genannte Componist betitelt sein Opus mit „Medley" = Gemisch, Gemengsel. (Es genügt, auf den Zusammenhang dieser Stücke mit den „Quodlibets" hinzuweisen.) Auch von Orlando Gibbons hat das Sammelwerk Myriell's eine gleichartige Composition überliefert. — In seinem Buche „Mattheus le Maistre" hat Otto Kade mit Bezug auf den Beginn der „Schlachtmusik" seines Helden („O Signori e cavalieri d'ingegn' e forza udite etc.") gemeint, dass hier eine directe Einwirkung der Passionsmusiken verschiedener Meister zu constatieren sei, deren Anfang lautet: Höret das Leiden u. s. w. „Es geht daraus hervor, in wie engem Verband die dama-

ligen musikalischen Kunstformen zur Kirche standen, und wie tief die althergebrachten Gebräuche der Kirche im Volk wurzelten, dass man selbst bei weltlichen Kunstformen auf ganz naturgemässem Wege am liebsten da wieder anknüpfte, wo der Schwerpunkt des menschlichen Gemüthslebens lag." Uns scheint diese Behauptung zu weit hergeholt: man wollte für derartige mehrstimmige Stücke eine den Eingangsworten der dramatischen Spiele (dem „Prolog") entsprechende Form finden, welche hier, wo es sich um eine Folge von Geschehnissen u. s. w. handelte, nicht gut zu entbehren war; aber an den kirchlichen Ursprung derartiger Formeln dachte man sicherlich nicht. Dass die besondere Formulierung in dem Werke de Maistre's nur Zufall ist, ergiebt sich indirect daraus, dass sich in englischen und deutschen Quodlibets andere, allgemeinere Einleitungsworte finden; so eröffnet Orlandus ein hierher gehörendes Lied mit der Aufforderung an das Publikum: Audite nova und schliesst daran sein lustiges Lob der Gans; O. Gibbons (in den erwähnten „Cries") beginnt mit der Anrede an die Käufer: God giue you good morrow, und Deering's Werk redet die Marktgängerin an: What doe ye lack See here Madame etc.

So winzig klein diese Züge auch erscheinen, man bemerkt doch in ihnen das im Volke vorhandene Bedürfnis nach dramatischer Gestaltung der Stoffe in musikalischer Form.

Als den letzten der hier in Betracht kommenden katholischen Tonsetzer führen wir Elway Bevin[5] an, der (nach A. Wood) ein Schüler von Tallis war. Im Jare 1605 wurde er als ausserordentliches Mitglied der Chapel Royal angestellt, nachdem er 1589 bereits die Stelle als Organist an der Cathedrale zu Bristol erhalten hatte. Wir hören nichts weiter von ihm, als dass im Jare 1637 Bevin wegen seiner römischen Gesinnungen sein Amt niederzulegen hatte. Er war Lehrer William Childe's. Von Bevin's Compositionen ist ein Service von Barnard

und (in Partitur) von Boyce gedruckt. Sein bedeutendstes Werk ist „A briefe and short Introduction to the Art of Musicke etc.“ (London 1631), welches, ursprünglich wol als eine allgemeine Compositionslehre gedacht, zu einer Anleitung in derjenigen Form wurde, in welcher Bevin sich sehr auszeichnete und die er mit grosser Virtuosität als eine Specialität betrieb, zu einer Lehre vom Canon, welche jedoch — bezeichnend genug — mehr praktischer als theoretischer Natur ist. Wir wissen, wie sehr in Shakespere's Tagen diese Form gesellschaftlicher Musik beliebt war; merkwürdiger Weise hielten die Tonsetzer noch immer an dem geheimnisvollen Nimbus, mit dem ihre Vorgänger den Canon umgeben hatten, fest; man darf sicherlich die auffallende Erscheinung, dass Thomas Morley noch nahezu mit den gleichen Worten, wie sie Tinctoris gebraucht hatte, die Form zu erklären suchte (dass nämlich ein gewisses den Sinn verhüllendes Dunkel der Worte die Lösung erschweren müsse), als durch das Wirken der besonders in England verbreiteten geheimen Gesellschaften beeinflusst ansehen: die Musiker legten sich, wie wir schon sagten, die in Form von Kreuzen, Kreisen, Rädern gestalteten Canons als eine Art mysteriösen Zunftzeichens bei. Wenn nun Bevin diese Geheimnisse durch sein Buch — das Anleitung zur Bildung von Canons bis zu 60 Stimmen giebt! — der profanen Welt preisgab, so lässt sich begreifen, dass seine Genossen darüber nicht eben erfreut waren, und es ist bezeichnend, dass nach dem Erscheinen seines Werkes die Zal dieser die Lösung nicht ohne weiteres angebenden Canons sich auf einen kleinen Bruchteil verringerte. Gewisse symbolisirende Spielereien in dem Buche, wie sie Jarhunderte vorher im Schwange waren, muten uns hier überaus komisch an; so, wenn Bevin in der einleitenden Stimme des 3 stimmigen Canons die Beziehung zum Vater, in den folgenden die zum Sohne und dem heiligen Geiste sieht — ein Satz, den Hawkins allen Ernstes, statt ihn kindisch und albern zu heissen,

mit den Worten „fromm, jedoch abergläubisch" commentirt.

Wir lassen diesen Angaben nunmehr eine kurze Übersicht über die Gruppe der anglikanischen Kirchenkomponisten des Zeitraumes folgen.

Während die Puritaner, deren Zal sich unter der Regierung Jacob's I. ganz bedeutend vermehrt hatte, an dem früher genannten Psalter von Sternhold und Hopkins für ihre gottesdienstlichen Feiern festhielten, gab 1592 East sein von der Mus. Ant. Society neu gedrucktes Werk heraus: The Whole Book of Psalmes, in welchem Farmer mit 20, Allison mit 12, Blancks mit 40, Cavendish mit 1, Dowland mit 27, Cobbold mit 11, Farnaby mit 10, Ed. Hooper mit 34, Edw. Johnson mit 3 und G. Kirbye mit 21 Harmonisirungen vertreten sind. East mag die Bearbeitung mehreren Tonsetzern anvertraut haben, um grössere Mannigfaltigkeit in der harmonischen Färbung der Psalmtöne zu erzielen; der Natur der Sache nach konnte diese nicht bedeutend sein: irgendwelch bemerkenswerter harmonischer Aufwand durfte und konnte vor allen Dingen nicht getrieben werden; technische Ausschmückung fehlt den Sätzen, es steht meist einfach Note gegen Note. Alles in allem sind diese Psalmen von ziemlich herbem Klange und strengem Ausdrucke, kaum findet sich jemals irgend ein individueller, belebender Zug, abgesehen vielleicht von dem 51 Psalm, wo der Treble im 4. Abschnitte leicht an die Stimmführung des Tenor im 1. Teile anklingt. Aber das ist eine Kleinigkeit, die wol auch nur der Zufall geschaffen. Den rechten Standpunkt diesen Sachen gegenüber wird natürlicherweise nur der gewinnen, der von allen Versuchen einer rein ästhetischen Würdigung absieht.

Derselbe schnurrige Geschmack, welcher Bearbeitungen von rein kirchlichen Stücken für die Laute weckte, rief auch in Allison[7] die absonderliche Idee ins Leben, einen Psalter mit Lautenbegleitung herauszugeben, der in

erster Linie wol für häusliche Zwecke bestimmt gewesen zu sein scheint. Ihm schlossen sich die Psalter von Barley (1604), R. Tailour (1615), zu welchem Morley, Blancks, Bennet und Farnaby Beiträge lieferten, und endlich derjenige von Ravenscroft (1621) an, welcher mehrfach gedruckt wurde. In ihm sind neben dem Herausgeber (auch ältere Bearbeitungen der Psalmtöne sind mit in das Werk übernommen) R. Palmer, Milton (der Vater des Dichters), W. Harrison, J. u. T. Tomkins, W. Cranford, Ward und Sim. Stubbs vertreten. Alle Psalter enthalten mit Ausnahme derjenigen von Allison und Tailour die Psalmtöne im Tenor. — Auch das 2. Buch von W. Damon (vom Jare 1591) hat die Melodieen in die Oberstimme verlegt. — In seinem Klavierauszuge des East'schen Psalters hat Macfarren die Stimmen nach demselben Gesichtspunkte durcheinander gerüttelt, wodurch das Aussehen des ganzen sich selbstredend völlig geändert hat.

Der Überblick über die Services und Anthems geringerer Tonsetzer des Zeitraumes fördert nicht viel erquickliches oder interessantes zu Tage; zum Teil machen sich Einflüsse des Madrigals in den Anthems geltend, Züge, die der Form bis dahin fremd gewesen. So tritt bei East in einer massig-steifen Motette eine Nachahmung von Trompetenmotiven auf, der man auch in einer grossen Anzal weltlicher Werke begegnet[8]. Die Services[9] beharren meist auf der durch Tallis zum klassischen Beispiel gewordenen Art des akkordisch-festgefügten Dorian Service; contrapunktisch belebten Sätzen begegnet man zunächst noch sehr selten (immerhin schmuggeln einzelne, z. B. Morley in seinem „Burial Service" allerhand Imitationen ein). Den vollsten Gegensatz zu Tallis's Werk bedeutet Orlando Gibbons's Service in F: hier ist überraschender Weise wieder contrapunktische Gelehrsamkeit zu Werke gegangen — eine Erscheinung, welche man wol auf eine starke Gegenströmung

gegen die Flutwelle des mächtig wachsenden Puritanismus zurückzuführen berechtigt ist.

Wenn wir von den Symptomen der Bedeutungslosigkeit, zu welcher die kirchliche Musik um die Wende des 16. Jarhunderts in England herabsank, sprechen, so dürfen wir eines weiteren Umstandes nicht vergessen: es ist bezeichnend, dass vielfach geistliche mit weltlichen Vokalsätzen vermischt in denselben Heften erschienen. Bird war hier vorangegangen, Mundy folgte 1594 mit Songs und Psalms, 1606 schloss sich Allison mit einem ähnlichen Mischwerke „An Houre's Recreation" an, dann 1613 Campion mit seinen „Ayres" in 2 Büchern, 1619 East mit Madrigalen und Anthems unter dem Titel „Songs of diverse Ayres and Natures".

Als Werke geistlicher Musik — man hat in einer uns etwas kokettisch anmutenden Weise die Bezeichnung „Sacred Madrigals" adoptirt — sind nur zu nennen die Sammlung von Leighton (und 19 anderen Componisten) „Tears and Lamentations of a Sorrowful Soul (1614) und Amner's „Sacred Hymns".

Als Componisten von geringerer Bedeutung, welchen man in den erhaltenen Handschriften etc. begegnet [10], seien noch die folgenden hier genannt: Thomas Mudd, William Randall (Mitglied der Chapel Royal 1584 —1603, wo ihm Edmund Hooper folgte; er wird im Old Cheque Bork einmal als Organist aufgeführt.) Nathaniel Gyles (geboren in Worcester um 1550, Chorknabe an Magd. Coll. zu Oxforf 1556—61; Mus. Baccal. 1585, später Doctor, Master of the Children zu Windsor; er folgte 1597 dem Hunnis in dessen Stellung als Knabenlehrer an der Chapel Royal und starb am 24. Januar 1633/34. Kompositionen von ihm finden sich in Leighton's und Barnard's Sammlungen). Robert Stevenson (studirte 33 Jare Musik und wurde 1587 Baccalaureus zu Oxford, 9 Jare später Doctor der Musik. Er war ein ganz gediegener Contrapunktiker). Arthur Cock (graduirte 1593, starb aber schon 1604 als Sänger

und Organist der Chapel Royal. Seine Stelle erhielt Orlando Gibbons am 21. März 1604. Von Thomas Boies, der 1603 graduirt wurde, ist einige Kirchenmusik erhalten. Edm. Hooper (vgl. oben; war 1588 Knabenlehrer an der Westminster Abtei und später Organist daselbst. Er starb 1621. Werke bei Leighton, in East's Psalter, Anthems bei Barnard. Die Motet Society druckte eine seiner Arbeiten. Hooper war der erste mit Patent angestellte Organist; wie man sich aus früheren Angaben erinnern wird, wurde sonst der Dienst an der Orgel unter die Gentlemen verteilt). Will. Stonard (Organist an Christ Church Coll. Oxford; Baccalaureus 1608; er starb 1620. Ein Anthem von ihm wurde durch die Motet Society gedruckt). Nicholas Strogers (Service bei Barnard). Will. Smyth (Organist an Durham Cathedral 1588—98). Edw. Smyth (dessen Sohn, Organist ebenda 1609—11. Preces und Responses beider in Jebb's Sammelwerk von 1846). Von Math. Jeffrey (Mus. Baccalaureus 1593) findet sich in Myriell's Buch ein 6stimmiges Anthem. Thomas Wilkinson (ihm begegnet man in den Handschriften häufiger als Componist von Anthems, Kyries, einem Service und Madrigalen). John Parsons (Organist an St. Margaret's Westminster; nach Hooper's Tode Organist an Westminster Abbey. Er starb 1623). John Holmes (Organist von Winchester Cathedral, 1602—20 in derselben Eigenschaft zu Salisbury). Holmes war Lehrer von Adrian Batten, welcher Ende der 30er Jare starb. Von diesem Tonsetzer finden sich Anthems bei Barnard und Boyce.

Über einige andere Tonsetzer aus der Zeit von etwa 1570—1620 sind wir noch weniger unterrichtet, als über die soeben angeführten; es sind dies Golder, John Byrchley, Moris Gore, John Wood, Wigthorp, Mallory, Persley, H. Stonings, Clem. Woodcock, Coste, W. Simmes, J. Lugg, John Eglestone, Leon. Woodson, T. Merricocke, John Gibbs, W. Strammar, Bruster.

Wir werden in kurzem von dem wachsenden Einflusse italienischer Musik in England zu sprechen haben; auch in den Sammelwerken, denen einzelne der soeben mitgeteilten Namen entnommen sind, trifft man auf zalreiche Stücke italienischer Meister und des Tomas Luis de Victoria [11]. —

Wir wenden uns nunmehr zu den Madrigalisten. Der Vortritt gebührt Thomas Morley [12] als demjenigen Meister, welcher die neu aufgekommenen Formen nicht nur praktisch pflegte, sondern auch der theoretischen Betrachtung unterzog.

Morley ist eine der sympathischsten Erscheinungen der englischen Musikgeschichte. Wie man aus einer Angabe in den auf der Bodleiana bewahrten Stimmbüchern J. Sadler's entnehmen kann, wurde er im Jare 1557 geboren. Seine Studien leitete zunächst William Bird; dann gieng Morley nach Oxford, woselbst er wahrscheinlich, um sich die Möglichkeit zur Erweiterung seiner Kenntnisse zu verschaffen, irgend ein Amt bekleidete, das ihm die Verwendung seiner Kenntnisse in der Musik gestattete. Im Alter von 31 Jaren erhielt er den Grad als Baccalaureus der Musik, und 4 Jare darauf trat er, nachdem er vorher Chorsänger an St. Paul gewesen und daselbst auch Dienste an der Orgel getan hatte, in die Chapel Royal ein. Als das Bird gehörige Patent zum Musikdruck erloschen war, erhielt er im 40. Jare der Regierung Elisabeth's: 1598 ein auf 21 Jare lautendes ähnliches ausgestellt. Am 7. Oktober 1602 trat G. Woodson an Morley's Stelle in die Hofmusik. Der Meister ist nicht lange darauf gestorben: er selbst klagt in seinem Tractate über seine schwache Gesundheit, und Bateson spricht 1608 von ihm als einem schon eine Reihe von Jaren Abgeschiedenen.

Erst mit Morley's Londoner Aufenthalte begannen seine Veröffentlichungen: Canzonets (3 stimmig; 1593); Madrigale (4 stimmig; 1594); Ballets (5 stimmig; 1595); Canzonets (2 stimmig; darin auch 7 Instrumentalfantasieen,

1595); Canzonets (5 & 6 stimmig; 1597); Plaine and Easie Introduction to Pract. Music (1597); Consort Lessons for Instruments (1599); Ayres (mit Laute und Base-Viol; 1600). Mehreres von diesen Werken wurde öfter aufgelegt und durch Nachträge erweitert. Morley's theoretische Abhandlung erfreute sich der Gunst der Leser bis in die zweite Hälfte des 18. Jarhunderts hinein; die Ballette und Madrigale fanden auch in Deutschland zahlreiche Liebhaber. Seine kirchlichen Werke sind (wol nur zum Teil) noch handschriftlich erhalten; etwas davon wurde durch Barnard und Boyce gedruckt. Das Fitzwilliam-Virginal-Buch enthält auch Claviermusik von ihm.

Man hat Morley beschuldigt, Plagiate an italienischen Componisten begangen zu haben; Rimbault wies nach, dass insbesondere Giangiacomo Gastoldi, „ein Componist für die Feste der feinen Gesellschaft, ihre Conversationen, Bälle und Maskeraden", wie ihn Ambros nennt, dem Morley mit manchen Motiven und Ideen zum Vorbilde diente, wie denn auch dessen Texte vielfach nur Übersetzungen von italienischen sind, die Gastoldi komponirt hat. Die Tatsache kann nicht geleugnet werden, aber sie vermag in keiner Weise unsere Achtung vor dem frischen Talente Morley's zu schmälern. Im 3. Teile seiner schätzbaren theoretischen Abhandlung hat er seiner Bewunderung italienischer Meister Ausdruck gegeben; aber er macht sich auch mit Recht über diejenigen lustig, welche das Fremde nur um des Fremden willen der Kunst des eigenen Landes vorziehen. Doch hält sich seine Verehrung der italischen Kunst immerhin in vernünftigen Grenzen: Morley war viel zu klug, um in jenen lächerlichen Paroxysmus zu verfallen, in welchem Th. Watson den Marenzio andichtet:

Si morimur, vitam dant tua plectra novam.
O liceat nobis, vita sub morte reperta
Saepe tuo cantu vivere, saepe mori — — —

und er war ein viel zu guter Musiker, um sich an blossen Nachahmungen genügen zu lassen.

Dass die Augen des aufmerksamen Beobachters der Entwicklung der zeitgenössischen Musik sich vornehmlich auf Italien richten mussten, kann nicht Wunder nehmen. Der Umschwung, der sich hier in den künstlerischen Ansichten vollzog, die verschiedenen Bedingungen, welche ihn zeitigten, wiesen nicht zu verkennende Parallelen zu den englischen Verhältnissen auf. Ganz in Übereinstimmung mit dem Musikgeschmacke seiner Zeit lässt Morley bei der Besprechung der Motettenform Palestrina ausser Acht, während er die Madrigalisten und Schöpfer von Vilanellen, Canzonen u. s. w. zum Teil namentlich anführt und selbst einige Tänze seiner Zeit ausführlich behandelt. Nichts zeigt den Umschwung, welchen die Musik in sozialer Beziehung jetzt erlebte, so auffallend wie diese Tatsache. Sie wurde mehr und mehr eine Kunst der Gesellschaft; Morley empfand die Aufgabe, einen theoretischen Excurs zu veröffentlichen, als etwas ihn drückendes, langweilendes, und so gab er denn seinem Unmute über das lange Schriftstück, das ihn ans Zimmer fesselte, während draussen das blühende Leben lockte, bezeichnenden Ausdruck. In der Folgezeit, als die Kunst in England allmälig verflachte, empfanden ernste Musiker es sehr wol, was das Fehlen erschöpfender theoretischer Schriften, die in der Landessprache abgefasst waren, bedeute; jetzt aber, da das stetig wachsende Bedürfnis nach Werken der profanen Richtung befriedigt werden musste, und der Wettkampf auf dem Gebiete künstlerischen Schaffens alle Kräfte in den Dienst praktischer Wirksamkeit zu stellen aufforderte, war kein grosses Bedürfnis nach neuen Darstellungen der Lehre ihrer Kunst in den Musikern vorhanden.

Es ist keine Frage, dass sich Morley's Werk, eine so ehrenvolle Stellung es auch in der Geschichte behauptet, nicht mit Zarlino's Arbeiten messen kann; doch ist zu sagen: fehlt ihm auch die tiefgründige Gelehrsamkeit und die trotz dieser überall in des Italieners Darstellung zu Tage tretende Leichtigkeit des Ausdruckes,

so hat Morley seinen Zweck in der theoretischen Arbeit, welche in der von Alters her beliebten dialogischen Form geschrieben ist, voll erreicht: klar und bündig den Stand der Musikübung seiner Tage zu schildern. Seine Methode ist vortrefflich; er geht von dem praktischen Beispiele aus und kritisirt dies — ein Weg, welcher die vielen Ausgaben des Buches leicht genug erklärt. Die „Einleitung“ umfasst den theoretischen Unterricht von allem Anfang an, behandelt Noten, Ligaturen, Scalen, Proportionen u. s. w. Stets giebt der Verfasser seine Gewährsmänner an und bringt mannigfache Beispiele aus den Arbeiten anerkannter Autoritäten wie Marenzio, Striggio, Bird u. s. w. Von hohem Interesse sind Morley's Worte über den verschiedenen Charakter der Gesangsmusik. Man weiss, dass dies Problem schon alt ist, so alt, wie die Kunstmusik, von der wir Kunde haben. Aber der neue Standpunkt der Frage gegenüber ist ein wesentlich anderer, weil die Unterschiede, die Morley für die Behandlung der einzelnen Formen aufstellt, schon durch das Licht, welches die zu regem Leben erwachende Chromatik sowol wie das Gefühl für moderne Tonalität auf die Behandlung der Frage werfen, beeinflusst werden.

Morley statuirt ausdrücklich eine prinzipielle Unterscheidung zwischen der Composition von Motetten und Madrigalen und verlangt für die Motette, unter welchem Namen er alle „ernsthafte und gesetzte“ Musik begreift, majestätische Harmonieen, die Anwendung vieler Dissonanzen und Bindungen: aber die Composition muss sich in langsamen Notenwerten bewegen, kurze passen nicht zu ihrem Wesen. Das Madrigal behauptet den obersten Rang in der Reihe der leichteren Musikformen (Morley nennt Petrarca als Dichter von Madrigalen); es wäre gut, meint er, wenn die Dichter sich mehr von obscönen Themen fern halten würden. „In keiner Compositonsart, fügt er bei, wirst Du Dich als Meister zeigen, wenn Du Deine (musikalischen) Gedanken nicht in Einklang mit der Stimmung des Textes bringst.“ Man mag

im Madrigale Themen durchführen und umkehren und so viele Mannigfaltigkeit als möglich in den Satzbau bringen, aber schöne Melodik und treffende Erfindung stehen obenan; als Muster empfiehlt Morley den Alf. Ferrabosco, L. Marenzio, Hor. Vecchi, Steph. Venturi, Ruggiero Giovanelli und Giov. Croce. Die zweite Stelle innerhalb der leichteren Musikart nehmen die Canzonetten ein, in welchen wenig kunstgemässer, d. h. strenger Satz angewendet werden kann, da ihr Umfang unbedeutend ist. Als Mustercomponisten in dieser Gattung führt Morley neben Marenzio den Joh. Feretti auf. Sehr gering denkt er von den Vilanellen (welche überhaupt lange Zeit eine recht stiefmütterliche Behandlung erfuhren). Als trefflichen Schöpfer von Balletten nennt Morley den Gastoldi, andere seien ihm nicht bekannt geworden. (Die „Falas“ sind kaum von dieser Form zu trennen.) Alle Arten der leichteren Musik begreift man auch unter dem Namen von Ayres. Noch macht Morley an derselben Stelle Angaben über die „Vinate“, Trinklieder, deren Erfindung er natürlich den Deutschen zuschreibt, „die in Masse nach der italienischen Universität (Bologna) ziehen“. Man kennt die Figur des betrunkenen Deutschen aus der italienischen Musikliteratur; dass Morley ihr eine Stelle in seiner Abhandlung einräumt, ist nicht ohne — psychologisches — Interesse, besonders wenn man daran denkt, dass zu seinen Lebzeiten der Genuss geistiger Getränke in England einen ganz gewaltigen Aufschwung nahm — und zwar nicht nur von Wein und Bier, wie denn z. B. Orlando Gibbons's Quodlibet beweist, dass man auch „Aqua vitae“ auf den Strassen ausschenkte.

Die vorstehenden Angaben werden durch einzelne Compositionsregeln, welche Morley an andern Stellen der Abhandlung giebt, ergänzt: Die „Fuge“ (Antwort) muss in der Quinte, Quarte oder Oktave zum Subject stehen; diese Regel ist, obwol nicht die allgemeine, doch die beste. Antworten in der Terz, Sext etc. sind ungefällig

und selten. In Bezug auf die Dissonanzen ist zu sagen, dass Morley sich der Schönheit derselben wol bewusst ist; er rät selbstverständlich, sie nicht zu oft zu bringen und nur dann, wenn ihre Auflösung in ein consonirendes Intervall rasch erfolge — wenigstens in der stengeren Satzform. Der freiere Standpunkt bricht durch, wenn Morley, an andrer Stelle auf das Madrigal zurückkommend, sagt, hier müsse der Tonsetzer schöne Bindungen und fremdartige Schlussfälle dem Ausdrucke der Worte gemäss anwenden, die Stimmen bald zusammen gehen lassen, bald trennen, dann sie ganz verschieden führen — immer wie es dem Wortsinne gemäss erscheine. Soll die Musik Härte, Grausamkeit und ähnliche Affecte ausdrücken, so vermeide man halbe Noten, bringe ganze Tonschritte an, grosse Terzen und Sexten; bei lamentablen Sachen ist die Anwendung von halben Tönen angezeigt, von kleinen Terzen und Sexten, besonders wenn diese in der natürlichen Tonreihe auftreten, d. h. nicht als alterirte Töne erscheinen. — Wol zeigt sich hier eine gewisse Befangenheit in alten Anschauungen, aber Morley's Anerkennung der Berechtigung der neuen Bestrebungen kann nicht geleugnet werden, wie denn in der Tat nicht wenige seiner Compositionen eine vollständig moderne harmonische Färbung und Satzeinteilung aufweisen. Um jedoch irgendwelche revolutionären Tendenz in seiner Harmonik zu verfolgen, ist er viel zu sehr Praktiker — das Wort in seinem vollen Umfange genommen — gewesen.

Morley's Madrigal stellt bereits die ganze Gattung typisch dar, wie sie sich in England einbürgerte. Eingehende Rückblicke auf die Entwicklung der Form in Italien können wir umgehen; es genüge, daran zu erinnern, dass das Madrigal, wie es im 16. Jarhundert tausendfach im Süden gepflegt wurde, mit der um 2 Jarhunderte älteren Form nichts weiter als den Namen gemein hatte. War dieses mehr — dem Grundcharakter der italienischen Musik gemäss — liedhafter Art gewesen, so fanden in dem späteren Madrigale die entwickelten Satz-

künste der niederländischen Meister teilweise wenigstens Eingang. Jedoch vollzog sich die Verschmelzung niederländischer und italienischer Kunstrichtung auf diesem Gebiete nicht so, dass sofort mit dem Auftreten nordischer Tonsetzer in Italien die Komponisten dieses Landes sich ihrer mehr auf den homophonen Bau von Tonstücken gerichteten Satzart entäussert und die Weise ihrer Rivalen angenommen hätten: im Gegenteil giengen in der ersten Hälfte des 16. Jarhunderts zwei Madrigaltypen nebeneinander her: der eine auf der niederländischen Technik, der andere auf der Manier der Frottolen beruhend. Für diese Komposionsgattung ist, um mit P. Wagner[13] zu sprechen, die der „Homophonie“ verwandte Behandlung des Tonmaterials charakteristisch. „Es ist der einfache Satz Note gegen Note; verschiedentlich macht sich auch die Auffassung der Oberstimme als Hauptstimme geltend; was die andern Stimmen zu sagen haben, bietet sich in einfachen Zusammenklängen dar, weniger in Melodien.“ „Die weitere Entwicklung des Madrigals hat sich in der Weise vollzogen, dass sie zwischen den beiden Kunstrichtungen den vermittelnden Weg einschlug. Beide Stile, der kunstvolle, organische und der einfache architektonische, blieben dem Madrigale erhalten. Die einzelnen Künstler wandten sich je nach Gefallen bald dem einen, bald dem andern zu. So scheint Ciprian de Rore, dessen Madrigale sich durch die schönen melodischen Linien auszeichnen (Morley rühmt ihn deswegen), mit Vorliebe den kunstvolleren Satz gepflegt zu haben, während in den lieblichen Madrigalen Archadelt's die Schreibweise Note gegen Note häufige Verwendung findet.“

Zusammenfassend können wir bemerken, dass in England eine Kombinirung beider Satzarten stattfand: man findet hier meist Madrigale, in welchen polyphon belebte Stellen mit homophonen — einfachen akkordischen Zusammenklängen — wechseln. Aber die Anwendung beider Schreibweisen vollzieht sich unter ganz bestimm-

ten Gesichtspunkten: zunächst kommt der Wechsel der Ausdrucksweise vielfach nach den Versabschnitten zum Vorschein, oder er findet sich dort angewendet, wo es der besondern Beleuchtung eines Wortes oder Satzes bedarf. Die Vorliebe für das sinnlich-schöne, die Freude am melodisch-markanten führte die italienischen Meister dazu, in ihren Madrigalen — seit Cipr. de Rore's Auftreten — mannigfaltige Ausschmückungen an den melodischen Linien anzubringen und durch kleinere oder grössere Tonmalereien den Ausdruck derselben zu heben. Die englischen Komponisten griffen mit Eifer dies Schmuckmittel auf, und man kann mit ziemlicher Sicherheit darauf rechnen, Wörter wie „fliegen", „lächeln", oder Ausdrücke wie „die Rosen erschliessen sich" durch gedehnte Notengruppen wiedergegeben zu sehen. Bird hat sich demgegenüber nicht ablehnend verhalten, wie seine Nachahmung des Vogelgesanges u. s. w. beweist — die ganze Erscheinung ist so auffallend, dass man sich wundern muss, dem Stichworte „Nachahmung der Natur" noch nicht zu begegnen.

Die Art der Einführung des Madrigals in England ist für die ganze Zeitströmung allzu charakteristisch, um übergangen zu werden; während unter Heinrich VIII. italienische Kompositionen so zu sagen auf diplomatischem Wege nach dem Norden gelangten, nun aber im grossen und ganzen auf den königlichen Hof beschränkt blieben, so war es jetzt (im letzten Drittel des 16. Jarhunderts) ein Kaufmann, Nicholas Yonge, dem seine italienischen Korrespondenten und Geschäftsfreunde die neuesten flämischen und italienischen Madrigale nach London schickten: Yonge sang die Stücke in seiner Wohnung mit Freunden durch, und als die Musik Beifall fand, veröffentlichte er, das angenehme mit dem kaufmännisch-nützlichen verbindend, im Jare 1588 unter dem Titel Musica Transalpina 57 Madrigale, welchen er nach 9 Jaren eine weniger umfangreiche zweite Sammlung folgen liess. Gegen Ende des Jarhunderts, also innerhalb einer Dekade,

wurde das Madrigal in seiner neuen Heimat schon als ein originäres nationales Besitztum betrachtet.

Wir haben schon gesagt, dass die Zeit über alle die in sozialer und religiöser Beziehung die Gemüter trennenden Schranken hinweg nach einem gemeinsamen Ausdrucksmittel ihres Gefühlslebens rang; es bot sich ihr im Madrigal und den anderen Arten profaner Vokalmusik. Niemals vorher hat die Kunst in gleichem Masse sich als wichtiger Factor im Kulturleben der Menschen gezeigt, hier erfüllte sie nicht den geringsten Teil ihrer Mission, Trösterin im Leid, Gefährtin der Freude zu sein, die Gegensätze zu mildern und das die Menschen Einende dem Bewusstsein zu erschliessen. Indem das Madrigal an Stimmungen anknüpfte, welche jeder in seinem Leben empfunden, indem die complicierte Technik des Satzbaues vermieden und auf leichte Sangbarkeit der Hauptaugenmerk gerichtet wurde, indem der ganze Tonausdruck dahin strebte, zugleich volkstümlich und vornehm zu sein, war dieser Kunstform die weiteste Verbreitung gewis. Sie bot zugleich den „Catches“ (Canons) gegenüber den Vorzug der Neuheit, der grösseren Mannigfaltigkeit und — vielfach wenigstens — der vornehmeren Haltung.

Ambros nennt die englischen Madrigale das liebenswürdigste und frischeste, was die Kunst in England hervorgebracht (wobei er freilich Dowland's Weisen mit in die Form einbegreift). Sie verraten durchweg in den melodischen Motiven den überzeugenden Ton des empfundenen, nicht des erklügelten; der Forderung, welche in Italien mehr und mehr an die schaffenden Tonkünstler gestellt wurde und welche in Frankreich — allerdings nur in den verhältnismässig engen Grenzen des Chansons — bereits erfüllt war, dass für die Worte der möglichst congruente musikalische Ausdruck gefunden würde, sehen wir in den Madrigalen u. s. w. zum grossen Teil in glücklicher Weise Rechnung getragen. Aber es trat den englischen Meistern durchaus nicht als etwas absolut

neues gegenüber; — es ist von Wichtigkeit, dies zu betonen — sowol das niederländische Princip kombinatorischer Satzkunst wie das andere, Melodieen bloss zu harmonisiren, war ihnen bekannt und geläufig. War England nun auch schon längst im Besitze wundervoller volkstümlicher Melodieen, so gieng seinen Componisten doch noch bis dahin die Fähigkeit ab, das bloss harmonische Gewand durch die Mittel belebter Rhythmik und intensiver Färbung auszuschmücken.

Der homophone Satzbau konnte der künstlerischen Gestaltungsfreude noch keine Befriedigung gewähren; wir haben schon Gelegenheit gehabt zu betonen, wie trotz aller kirchlichen Vorschriften für den einfachen und gegen den complicierteren Satz doch in der rein kirchlichen Kunst immer wieder contrapunktisch gefügte Gebilde auftauchen. Jetzt war die Aufgabe eine wesentlich verschiedene geworden; die Künstler waren nicht an kirchliche Rücksichten gebunden, und das Vorbild leichtbeschwingter italienischer Rhythmik, die Melodieenfülle des eigenen Landes lockten zur Nachahmung. Während aber das Madrigal an der Verbindung beider Stilarten festhielt, kam in den leichteren Kompositionsgattungen vorwiegend, oft ausschliesslich das Princip homophoner Gestaltung zur Geltung.

„Das Madrigal erlebte die folgenschweren Neuerungen, welche das ausgehende 16. und das 17. Jarhundert brachten, mit, zum nicht geringen Teil sind sie gerade seinem Boden entwachsen. Die Chromatik und die durch sie bedingte Auflösung der alten Tonarten, die freiere Behandlung der Dissonanzen, die Bevorzugung der obersten Stimme, welche die akkordische Auffassung des Tonmaterials herführen half u. s. w., alle diese Dinge machten sich zuerst im Madrigale geltend, es war das Versuchsfeld für jede freiere Regung des musikalischen Denkens. So weist es direct auf die neuere Musik hin. Die Luft der Renaissance, wenn sie auch erst 100 Jare später in ganz neuen und eigenen musikalischen Formen sich äussern

sollte, offenbarte schon hier ihren erfrischenden Einfluss.“ Diese Angaben P. Wagner's bedürfen für England einer gewissen Einschränkung. Die englischen Madrigale offenbaren allerdings kaum noch ein vortretendes archäistisches Gepräge; trotzdem sind sie nicht — im Sinne ihrer Zeit — „modern“ gefärbt gewesen, und zwar insofern nicht, als sie keinerlei scharfe Ansätze zu musiktechnischen Experimenten mittels chromatischer Kunststücke aufweisen. Gestalten, wie der auch von seinen englischen Zeitgenossen vielbewunderte Cipriano de Rore, welcher ganze 5 Bücher chromatischer Madrigale zusammensetzte, oder der geniale Experimentator Gesualdo sind, wie wir schon sagten, im England der Elisabethäischen Periode ganz und gar undenkbar [14]).

Für die Weiterentwicklung der Kunst, welche sich immer mehr von den Gesetzen polyphoner Combination zu entfernen anschickte, wurden die Formen leichterer Musik, wie sie Morley bezeichnet, von der allerentschiedensten Bedeutung, wie wir gerade an diesem Meister mit Leichtigkeit nachweisen können.

Damit kommen wir zu Morley zurück, dessen Schöpfungen uns zu einem Augenblick des Verweilens zwingen. Sie im einzelnen zu betrachten, liegt keine Veranlassung vor. Überall wird man sich über die leichte, ja elegante Art des Ausdruckes, die sichere Weise der Stimmeintritte, die Glätte der melodischen Linien, welche grosse Intervallensprünge ängstlich meiden, die zum Teil reizvolle Pikanterie der Rhythmen freuen können. Haben in den Madrigalen die intrikaten Arten der Stimmverwebungen, selbst der durchgeführte Nachahmungscanon keine Stelle mehr, so tritt die polyphone Arbeit in einzelnen von Morley's Balletten noch mehr zurück, ja verschwindet nahezu, um nur bei den Refrains und einzelnen andern Stellen schüchtern wieder durchzubrechen. Diese Tonwerke Morley's, überaus reizende und graziöse Gebilde, weisen einen ziemlich häufigen Taktwechsel auf; nicht wenigen ist leichter Tanzrhythmus eigen, während

andere („Singing alone“ z. B.) durch die innigere Verknüpfung der Stimmen an einzelnen Stellen mehr zur Madrigalenform hinneigen und nur durch den Refrain „Fa la“ sich als Tanzlieder ausweisen. Andere nehmen eine Art Zwischenstellung zwischen den Ballets nach Art des neckischen „My bonny lass she smileth“ oder des reizvollen Liedchens „Now is the month of Maying“ und den madrigalartigen Tanzliedern ein, z. B. „I saw my lovely Phillis“ oder Lady, those cherries plenty“: hier sind kleine Ansätze zu imitatorischer Einführung der Stimmen gemacht, aber sie verlaufen sich sofort wieder.

Besondere charakteristische Merkmale weisen Morley's Canzonetten nicht auf; als typische Beispiele kann man das ganze homophon einsetzende „Thirsis, let pittie move thee“ (No. 12 der 3 stimmigen Canzonets, die der Gräfin Pembroke gewidmet sind) und das die Antwort des Eingangmotivs notentreu in der Quint bringende „Goe ye my Canzonets“ aus den 2 stimmigen Canzonets, welche Morley auf Wunsch seiner Frau der Lady Periam widmete, angeben.

Nach dem Muster von N. Yonge veröffentlichte der Meister 1597 Canzonetten italienischer Componisten; diese Sammlung widmete er dem Kaufmann Henry Tapsfield, von dem er viele Freundschaftsbeweise empfangen hatte; das Buch enthält Werke von Gio. Bassano, Gio. Croce, Anerio, Viadana und Vecchi. Schon im folgenden Jare schloss sich eine Veröffentlichung von Madrigalen der A. Ferrabosco, Batt. Mosto, Gio. Feretti, Rug. Giovanelli, Vecchi, Giulio Belli, Al. Orologio, L. Marenzio, Hipp. Sabino, P. Pillips (2), Steph. Venturi, Giov. di Macque an. In seine Canzonettensammlung von 1597 nahm Morley die Bearbeitung derselben für eine Stimme mit Lautenbegleitung auf (sie steht im Cantus-Hefte); die Sammlung „The first Booke of Consort Lessons“ von 1599, ausgegeben 1611, welche von „verschiedenen ausgezeichneten Autoren“ für Treble-Laute, Pandora, Citterne, Base-

Violl, Flute und Treble-Violl componirt waren, ist unvollständig erhalten [15]; nach dem Inhaltsverzeichnis des Flötenparts (auf dem Br. Museum) enthielt sie Bearbeitungen italienischer und englischer Lieder; einzelnes darin, z. B. das Lied Goe from my window wurde mehrfach von englischen Componisten benutzt.

Wenn Morley, wie wir soeben sagten, ein Werk in der Art umgestaltete, dass er nur den Cantus singen liess, die andern Stimmen jedoch für das Lieblingsinstrument der Zeit setzte, so kann das nicht überraschen; er selbst kann sich schon vorher der grossen Wirksamkeit seiner Cantus-Melodieen nicht verschlossen haben, Man vergleiche das schon angeführte „My bonny lass“: hier sind sämmtliche Unterstimmen zu blossen harmonischen Füllstimmen herabgesunken, welche die Führerin umkleiden aber niemals in ihrer Wirkung beeinträchtigen. Ausserdem zeigt dies Lied wie noch manches andere in der Factur — den Abschnitten von 4 Takten und der Modulation nach der Dominanttonart — einen ganz eklatant modernen Zuschnitt.

Morley hielt selbst grosse Stücke auf seine Arbeiten; der Lady Periam sagte er, sie würde an seinen Canzonetten nur eins zu tadeln finden, deren Kürze; dem Sir G. Carey, seine Compositionen fürchteten unter des Ritters Schutz nichts was über den Arno und Po nordwärts gezogen komme — auch darin zeigt sich die neue Zeit; der Tonsetzer verschwindet nicht mehr hinter dem Werke, das sein Geist geformt, der beginnende Subjectivismus in der Musik stellt den schaffenden Künstler in die engste persönliche Beziehung zu seinem Publikum.

Macht man den Versuch, aus der Reihe der englischen Madrigalisten — abgesehen von denen, durch deren Tätigkeit sich die Auflösung des Stiles vollzog — einzelne Charakterköpfe hervorzuheben, die verschiedenen Meister dem inneren Gehalte ihrer Schöpfungen nach zu gruppieren, so wird man bald das sehr schwere, wenn nicht die Unmöglichkeit dieses Unternehmens einsehen;

aus allen ihren Werken dringt der volle Zauber der Natürlichkeit, des ungekünstelten Empfindens, der Freude des Geniessens, der Lust, sich mitzuteilen auf uns ein, ein Ton, der um so reizvoller ist, als ihm jegliche bewusste reflectorische Beimengung fehlt; wol mag man bei dem Einen einen Zug vermissen, der uns bei einem Anderen besonders gefällt, aber der Grund ist bei Allen derselbe. Die Erscheinung gemahnt als ganzes an des deutschen Minnesanges Frühling: auch dort dieselben leitenden Töne, der Liebe Lust und Leid, und doch, wie voll und mannigfach der herrliche Akkord aller, aus dem wir nicht einen missen möchten, wenn auch sein Fehlen keine merkbare Lücke hinterliesse! Man kann allenfalls eine Trennung in zwei verschiedene Gruppen in der Weise vornehmen: bei Wilbye, Bateson, O. Gibbons und einigen anderen zeigt sich das technische Gefüge am reichsten entwickelt; das, was wir von geistlichen Tonsätzen dieser Männer kennen, zeigt keinerlei oder nur einen verschwindend geringen Einfluss ihrer madrigalistischen Tätigkeit. Anders bei der zweiten Gruppe, welcher (neben Morley) Mich. Este u. A. angehören. Gemeinsam ist ihnen die leichte, graziöse Ausdrucksweise; aber die Beschäftigung mit dem Madrigal hat bei Tonsetzern wie East ganz entschieden den geistlichen Tonsatz beeinflusst; es finden sich in den hier in Betracht kommenden Anthems tonmalerische Versuche und, was bedenklicher ist, zuweilen wenigstens eine gewisse Klangschwelgerei, welche dem Wesen des strengen Anthems in der Zeit seiner höchsten Blüte fremd war. John Dowland nimmt eine Sonderstellung ein.

Zu Ehren der Königin Elisabeth vereinigte sich eine Anzal englischer Tonsetzer in einem grossartigen Madrigalenwerke, welches Morley 1601 unter dem Titel: The Triumphs of Oriana[16] herausgab. Den Namen der Heldin fand man in Spenser's vielgefeiertem epischen Gedichte; dass Elisabeth damals schon 62 Jare alt war, als ihr die Tonsetzer ihres Landes die überschwängliche

Huldigung darbrachten, braucht nicht weiter aufzufallen: der Hof und die meist widerwärtige Schmeichelei, welche der masslos eiteln und selbst im hohen Alter noch koketten Königin entgegen gebracht wurde, gaben hier den Ton an. Es ist wahrscheinlich, dass eine zu Antwerpen erschienene Madrigalensammlung: Il trionfo di Dori das Vorbild für die englische Publikation abgab, und dass der erste Anstoss dazu von Morley ausgieng[17]. Fast sämmtliche bedeutenden Componisten des Landes lieferten Beiträge, nur Bird, Philipps, Deering, Bull, Katholiken, und Dowland, welcher in Dänemark weilte, fehlten[18]. Ursprünglich bestand die Sammlung aus 25 Madrigalen von 23 Tonsetzern, Hawes fügte 1814 noch 4 hinzu; mit Recht macht Davey darauf aufmerksam, dass in einen zukünftigen Neudruck noch einzelne entschieden zum ganzen gehörende Werke (von Kirbye, Vautor und Peacham) im Anhange aufzunehmen sein dürften.

Wir wenden uns zu den Componisten der „Triumphs". Mich. East (Este) bezeichnet sich 1619 als Mus. Baccalaureus und Chorlehrer an der Cathedrale zu Lichfield. Er veröffentlichte im Jare 1604 24 und 1606 22 Madrigale, welchen er nach 4 Jaren eine Sammlung ähnlicher Arbeiten und Anthems nebst 8 Fantasieen für Instrumente (Desperavi, Peccavi, Vidi, Penitet, Credidi, Vixi, Triumphavi, Amavi) und 1619 Madrigale und Anthems in 2 Büchern folgen liess. Der Bischof von Lincoln setzte East nach Anhören einiger dieser Arbeiten ein Jargeld aus, wofür der Componist sich 1624 durch einen Band Anthems bedankte. 1638 gab East sodann noch 8 Duos für die Bassviole, 9 dreistimmige und 12 vierstimmige Fancies heraus. Playford hat das zuletzt angeführte Werk während des republikanischen Interregnums neu gedruckt. Wie bereits erwähnt, hat die Mus. Antiqu. Society einige seiner Anthems herausgegeben. Das British Museum bewahrt von ihm einige unvollständige Werke[19]. — Daniel Norcome wurde 1576 geboren und

lebte zu Windsor als lay-clerk (Laie, welcher die Responsen in der Kirche zu lesen hat). Zum katholischen Bekenntnisse übergetreten, gieng er gleich Philipps, Bull u. A. nach Belgien und wurde Hofmusiker in Brüssel. Sympson hat ihn als bedeutenden Componisten von „Divisions“ für die Gambe aufgeführt. — John Mundy, wahrscheinlich der Sohn von Will. Mundy, war nach Wood Organist am Eton College, ehe er dem Marbeck an der Kapelle des Windsor Castle folgte. 1586 Baccalaureus, wurde er 1624 Doctor der Musik und starb 1630 zu Windsor. Er veröffentlichte 1594 Songs und Psalms und erscheint unter den Componisten der Oxforder Sammlung von „In nomine“; auch die Virginalbücher enthalten Beiträge seiner Feder. — John Bennet ist leider seinen Personalien nach ganz unbekannt. Er nennt die 1599 erschienenen Madrigale sein erstes Werk, mag also etwa 1580 geboren sein. Ausser Beiträgen zu Barley's Psalter, dem Madrigale in den „Triumphs“ und 5 Madrigalen in Ravenscroft's „Brief Discourse“ hat Bennet, wie scheint, nichts veröffentlicht, es sei denn, dass Compositionen von ihm während der republikanischen Wirren zu Grunde gegangen sind. Hopkins hat 1845 für die Mus. Ant. Society seine Madrigale herausgegeben. Anthems und Orgelstücke harren noch der Veröffentlichung. Ravenscroft hat diesem bedeutenden Tonsetzer in warmen Worten Lob gespendet und von ihm gesagt, er habe sich gleichmässig in der kunstvollen Polyphonie wie in der modischen Weise der Ayres („in art or ayre“) ausgezeichnet. Rhythmische Pikanterie, wie sie Morley's Stücken eigen ist, wird man bei Bennet, dessen Satzweise im ganzen genommen weit strenger ist, nicht finden; dafür entschädigt aber der innig-hingebende, zuweilen sanft schwermütige Ton seiner Gebilde vollauf. — John Hilton wird als Baccalaureus genannt; er ist nicht mit dem später anzuführenden gleichnamigen Schöpfer der Fala's und merkwürdiger Dialoge zu verwechseln. — George Marson war Baccalaureus der

Musik; er scheint Mitglied einer Musikerfamilie gewesen zu sein, deren Name auch in der Form Mason erscheint [20]. — Rev. Rich. Carlton, Sohn des früher genannten Nichol. Carlton, wurde 1577 Bachelor of Arts und später auch Baccalaureus der Musik zu Canterbury. Von Norwich, wo er als Geistlicher amtierte, siedelte Carlton 1612 als Vikar nach Bawsey - Glosthorp bei Lynn über. Man setzt seinen Tod in das Jar 1638. Er veröffentlichte 1601 eine Sammlung von 21 Madrigalen, welche zum Teil einen nicht sehr erfreulichen Eindruck machen. Neben kunstgerecht sich aufbauenden Sätzen stehen andere, deren Fassung nach der rhythmischen und contrapunktischen Seite hin ebenso wie in Bezug auf die Interpretation der Worte recht mangelhaft erscheint. — John Holmes war der Lehrer von A. Batten. Von ihm war schon die Rede. — Rich. Nicholson war Musicae Baccalaureus und Organist an Magdalen College. Ungefähr 30 Jare nach der Gründung des Gresham College — man wird Angaben darüber in der Betrachtung des Lebens John Bull's finden — errichtete man 1616 unter besonders tätiger Mitwirkung eines Doctor of Music, Will. Heather († 1626), Gentleman der Chapel Royal, an der Universität zu Oxford eine Musikprofessur, deren erster Inhaber (mit dem offiziellen Titel eines „Choragus“) Nicholson war [21]. — Thomas Tomkins war Praecentor an der Cathedrale zu Gloucester; wir werden bald einen seiner Söhne — vermutlich waren diese sämmtlich Musiker — kennen lernen, Thomas, dessen Name als der eines tüchtigen und ernsten Tonsetzers nicht vergessen werden sollte. — Mich. Cavendish veröffentlichte nach einem Cataloge von East 1599 verloren gegangene Madrigale; er ist auch mit Harmonisationen in East's Psalter vertreten. — Von Will. Cobbold (v. o.) finden sich ausser dem Beitrag in den „Triumphs“ 12 Madrigale und 1 Motet unvollständig im britischen Museum. — John Farmer veröffentlichte 1591 40 Canons (unvollständig auf der Bodleiana) zu dem C. Pl. „Miserere“,

im darauf folgenden Jare Beiträge in East's Psalter und 1599 Madrigale. Im Vorworte zu dem zuletzt genannten Werk lenkt er die Aufmerksamkeit darauf, dass er den Wortaccenten besondere Rechnung in seiner Musik getragen habe: Yet in these my Madrigales I beseech you estime this, that I haue not enforced the one to the other, but so fitly haue I linkt my Musicke to number, as each giue to other their true effect, which is to mooue delight . . . This vertue beeing so singular in the Italians, as onely vnder that ensigne they hazard their honor: I could advise the studious in Musicke . . . . Farmer's Madrigale sind im ganzen unter die schwächsten zu rechnen; die melodischen Linien sind ohne Schwung, die Harmonie entbehrt der Frische, das Bestreben, Ausschmückungen möglichst zu vermeiden, förderte sonderbare Geschmacklosigkeiten in der Textunterlage zu Tage[22]. — John Wilbye, welchen Peacham unter den vorzüglichsten Tonsetzern eines Vaterlandes aufzält, veröffentlichte, in London lebend, 1598 und 1609 Madrigale. Man hat ihn mit nicht geringem Rechte das Haupt der englischen Madrigalistenschule genannt; in Wahrheit sind seine, von der Musical Antiquarian Society herausgegebenen 3—6 stimmigen Madrigale zum weitaus grösten Teil Musterarbeiten, deren Stimmführung stets interessant, deren harmonische Färbung von angenehmstem Wechsel ist; die Motive sind durchweg glücklich, dem Wortinhalte entsprechend erfunden, und Wilbye stehen neben der Fähigkeit, innigen und gefälligen Worten die rechten Töne zu verleihen, auch die Mittel zu energischem, kraftvollen Ausdrucke zu Gebote; man vergleiche, um nur diese beiden Stücke zu nennen, die Madrigale „Weep, o mine eyes“ und „What needeth all this travail“ in dieser Beziehung, und man wird überrascht sein über die Prägnanz des Ausdruckes der verschiedenen Stimmung. Wilbye liebt tonmalerische Ausschmückungen seiner Melodieen, er vergisst sie selten bei einem nur einigermassen

passenden Worte anzubringen, aber diese kleinen Fiorituren lenken sein Interesse von der Hauptsache, dem treffenden Stimmungsgehalte und dem gediegenen Satzbau nicht ab. Seine Beiträge zu den „Triumphs“ und Leigthon's „Tears“ erscheinen gegenüber den andern Werken minderwertig. In Myriell's Stimmbüchern finden sich Anthems des Meisters. — Von Thomas Hunt, Mus. Bacc. ist nichts bekannt. — Thomas Weelkes veröffentlichte 1597 Madrigale, welche Hopkins für die Mus. Antiqu. Society herausgab. Weelkes nennt diese Arbeiten seine ersten; im Jare darauf folgten „Ballets and Madrigals“ (Neudruck 1608). 1600 war der Autor Organist am Winchester College und veröffentlichte zwei weitere Bände mit Madrigalen, denen sich 1608 eine 5. Sammlung anschloss. 1602 war er Baccalaureus der Musik zu Oxford geworden, 1608 finden wir ihn als Organisten an der Cathedrale zu Chichester. Leighton, Barnard und Rimbault (in der Collection of Anthems by comp. of the Madrigalian Era) veröffentlichten geistliche Musiksätze des Mannes. Weelkes's Beitrag zu den „Triumphs“: As Vesta was from Latmos hill descending wird nicht mit Unrecht von Einigen für sein bestes Werk gehalten. Das Verzeichnis anderer geistlicher Werke sehe man in Rimbault's Vorrede zu Hopkins's Ausgabe der ersten Madrigale, unter welchen einige Shakespere zum Verfasser haben. Seine madrigalistischen Compositionen werden zu den besten der Gattung gerechnet, obwol sie entschieden hinter der graziösen Leichtigkeit und Innigkeit von Wilbye's Arbeiten zurückstehen; ihre technische Factur ist sehr interessant, die Stimmen stehen fast fortwährend in engstem Contact, homophone Stellen sucht Weelkes gern zu vermeiden, auch ist er kein Freund von tonmalerischen Ausschmückungen der Melodieen[23] (doch benutzt er eine Stelle seines Anthems: All people clap your hands zur Nachahmung einer Trompeten-Fanfare). — John Milton, der Vater des Dichters des verlorenen Paradieses, wurde um 1560 geboren. Er zeigte entgegen den

Anschauungen seines streng katholischen Vaters entschiedene Hinneigung zur puritanischen Glaubens- und Lebensauffassung und wurde deshalb enterbt. Seine offizielle Beschäftigung war die eines Schreibers, doch muss er sehr eingehende Musikstudien gemacht haben, da sein Grossneffe, Edw. Phillips, von seiner Composition eines 40 stimmigen In nomine spricht, für welche Milton von einem polnischen Fürsten mit einer goldnen Kette und Medaille belohnt worden sei. Auch sein Sohn bezeugt in der „Ad patrem" überschriebenen Epistel des Vaters grosses Musiktalent. Ausser dem Madrigale in den „Triumphs" beweisen die 4 von Leighton in sein Sammelwerk aufgenommenen Sätze, die Harmonisationen in Ravenscroft's Psalter und Motetten im Myriell-Buche seine Tüchtigkeit im Tonsatze. — George Kirbye ist uns schon als Mitarbeiter an East's Psalter begegnet; er wurde um 1570 zur Bury St. Edmunds geboren und starb daselbst im Oktober 1634. Seine 1597 herausgekommenen gutgesetzten Madrigale nahm Arkwright in sein grosses Sammelwerk: Old English Edition [24] auf. Andere Werke, zum Teil unvollständig, darunter auch Instrumentalmusik-Stücke sind handschriftlich erhalten. — Der auch als Poet genannte Rob. Jones wurde Baccalaureus zu Oxford im Jare 1597; seine Wirksamkeit fällt schon in die Zeit des Niederganges des Madrigals, und so sind denn hauptsächlich seine „Ayres" bekannt geworden; deren erstes Buch veröffentlichte er 1600, welchen er im nächsten Jare solche für 1 Stimme folgen liess. In diesen Werke erhebt Jones den Anspruch, der erste Componist derartiger Sätze zu sein. Diese Stücke werden von Laute und Viol de Gamba begleitet. 1607 folgte das erste Buch von Jones's Madrigalen, welchem sich „Ayres" anschlossen: 1608 Ultimum vale; 1609 A Musicall Dreame; 1610 The Muses' Garden for Delights". 1614 nahm Leighton 3 Madrigale von Jones in seine „Tears" auf. Der Name des Autors erscheint bei Clifford als Anthem Componist. Smith druckte 2 Ayres in seiner Musica Antiqua ab, deren eine, wie Davey

bemerkt, von Shakespere angeführt wird. Jones's Ayres sind kurze Lieder von Liebe und Leid, die mit Laute, Orpherion oder der Viola de Gamba begleitet werden; oder Jones stellt Gruppierungen zusammen, wie: Laute, 2 Stimmen, Viola oder Laute, Viola und 4 Stimmen u. s. w. In sein 2. Buch (von 1609) nahm er auch italienische Ayres auf. Er ist durchaus kein bedeutender Tonsetzer; verraten die Madrigale immerhin die leicht gestaltende Hand des technisch geschulten Componisten, so beweisen die „Ayres" eine im höchsten Masse unerquickliche Hinneigung zum populären Geschmacke, das Wort im Sinne des Schlechten genommen.

Seine Erfindungskraft ist überaus gering, aber er bemüht sich um sinngemässen Rhythmus (man vergl. sein Once did I love); darüber aber vernachlässigt er seine melodischen Gebilde vollständig, welche ganz und gar nichts einheitliches haben, oft steif und ungelenk sind und sich zuweilen sequenzenartig armselig aufbauen. Dass in solchen Fällen auch dürftige Nahahmungen auftreten, macht die Sache nicht besser, verleiht im Gegenteil dem Gesammtbild den Ausdruck des schülerhaft Unfertigen. — John Lisley ist gänzlich unbekannt. — Edward Johnson wird von Meres genannt; er wurde Baccalaureus zu Oxford im Jare 1594, lieferte Beiträge zu East's Psalter, den „Triumphs" und ist in deutschen Sammlungen und englischen Handschriften vertreten. — Ellis Gibbons, Orlando's Bruder, war als Organist an der Cathedrale zu Salisbury Vorgänger von John Holmes. — Thomas Bateson war 1599 Organist an der Cathedrale zu Chester, im Jare 1609 war er in Dublin tätig (er nennt sich „Bachelor of M. Organist and Master of the Children of the Cathedral Church . . . Dublin"); im Jare 1631 versah er den Dienst nicht mehr. Von ihm wurden 1604 und 1618 Madrigale veröffentlicht, deren ersten Teil die Mus. Antiqu. Society in Partitur herausgab.

Mit Recht hat Rimbault gegen Burney geeifert, wel-

cher Bateson eine geringe Stellung unter seinen Zeitgenossen anwies. Man wird ihm unter allen Umständen Sinn für Wolklang und schöne Melodik, für rhythmische Abwechselung und bezeichnenden Ausdruck nachrühmen können. Formell betrachtet stehen seine Madrigale freilich zuweilen nicht auf der Höhe anderer zeitgenössischer Meister; neben thematisch gut gearbeiteten Madrigalen — auch mancherlei homophon gedachte Stellen laufen unter — finden sich solche, in denen von konsequenter Verarbeitung der Motive nicht die Rede sein kann, blosse Füllstimmen dienen zur Ergänzung des Gesammtkörpers, und die Anfangs als Contrapunkte zu den Hauptmotiven auftretenden Gegengebilde verblassen zu ganz bedeutungslosen harmonischen Tönen [25]. — Francis Pilkington wurde Baccalaureus der Musik zu Oxford im Jare 1595 und war Sänger an der Cathedrale zu Chester. Pilkington veröffentlichte 1605 Ayres mit Laute und Gamba (wie wenigstens auf dem Titel steht; doch fehlt der Gambenpart in dem Buche) [26] und 1613 seine erste Madrigalensammlung nebst „Pastorals", welcher sich 11 Jare später ein zweiter Band anschloss. Morley hat von den „Pastorellas & Passamesos which the Italians make", gesprochen; hier ist das erste Auftreten der Gattung in England zu verzeichnen. 2 Stücke Pilkington's nahm Leighton auf, sodann sind noch Lautencompositionen von ihm handschriftlich erhalten. Seine Musik steht nicht eben hoch, die Erfindung ist stellenweise überaus dürftig. — Von Henry Peacham, dem Verfasser des mehrfach erwähnten, culturhistorisch merkwürdigen Buches: The compleat Gentleman ist ein handschriftliches Madrigal erhalten. — Thomas Vautor wurde zu Oxford 1616 Baccalaureus und veröffentlichte 3 Jare später 22 Songs of Divers Ayres etc., worin Falas, Motetten, Elegieen und ein „Farewell to Oriana" überschriebenes Madrigal enthalten sind. Er muss in Beziehungen zu George Villiers, dem ersten Herzog von Buckingham gestanden haben, da er das Werk diesem mit der Angabe widmete,

er habe mehrere der Arbeiten im Hause von des Herzogs Eltern geschrieben (Buckingham seinerseits wird von Macaulay als Typus der englischen Gesellschaft seiner Zeit geschildert: I, 209). Damit ist die Liste der Componisten der „Triumphs“ resp. derjenigen, welche Beiträge zu Morley's Werke schickten, aber aus irgendwelchem Grunde keine Aufnahme fanden, oder den Namen „Oriana“ für ihre Arbeiten benutzten, erschöpft. Zur Vervollständigung unserer Übersicht über die Madrigalliteratur führen wir noch einige andere Tonsetzer an. Thomas Greaves, welcher als Lautenspieler in Diensten des Sir Henry Pierrepoint stand, veröffentlichte 1604 Songs of Sundrie Kindes; die 5 stimmigen Madrigale darin sind sangbar und ganz tüchtig gesetzt, die „Ayres“ (zu Laute und Base-Viol) verraten ebenso wie die Songs of sad nesse“ das deutlich erkennbare und teilweise auch erreichte Bestreben nach einer für den wechselnden Gefühlsausdruck wie für den Wechsel der Situation charakteristischen Melodik; wenn auch einzelnes dieser Art von Tonmalerei kindlich und unbeholfen erscheint, so ist doch Greaves's ganze Tendenz eine künstlerisch-ernste; dies zeigt sich auch in der Wal seiner Texte. Henry Lichfield veröffentlichte 1613 und 14 fünfstimmige Madrigale. Im ganzen sind seine Leistungen wenig erfreuliche, die Schreibart ist oft sehr unbeholten; die Melodieen sind armselig, die contrapunktische Ausnutzung des Materials dürr und nichtssagend. Man kann den Sachen allenfalls das negative Lob spenden, dass Lichfield jede Extravaganz der Zeichnung wie der Färbung vermeidet. Von John Ward besitzen wir 28 Madrigale (1613), welche zu den besseren der ganzen Gattung gehören. Man findet geistliche Sätze von ihm in Ravenscroft's Psalter und in Barnard's Sammelwerk.

Wir haben schon früher einzelne in den „Triumphs“ nicht vertretene Madrigalkomponisten aufgeführt. Unter die besten sind noch William Bird und Orlando

Gibbons zu reihen; von diesem wird im folgenden Abschnitte die Rede sein. An Bird's Schöpfungen wurde die ganz hervorragende Fähigkeit des grossen Künstlers nachgewiesen, dem verschiedene Gehalte der Texte Rechnung tragen zu können, trotzdem er sich noch weit mehr, wie etwa sein Schüler Morley, im Bannkreise der alten Tonreihen befand. Man hat einiges Recht, anzunehmen, dass die ganze Entwicklung auch der kunstvoll gefügten Musik, wie sie sich während Bird's Lebzeiten vollzog, nicht des Meisters Beifall hatte; 1588 und 90 veröffentlichte er je 2 Madrigale in Yonge's und Watson's Sammlungen, in welchen er der Kunst Italiens seine Huldigung darbrachte; dann aber schwand sein Interesse an dieser Compositions-Gattung, und erst 1611 kam er in den „Sonetts" seines damals veröffentlichten Werkes flüchtig auf die Madrigalform zurück.

Das kann bei einem so ernsten Musiker nicht Wunder nehmen: einmal entwickelte und zersetzte sich das Madrigal als die Kunstform der Gesellschaft mit dieser; dann war ihr textlicher Grund in den meisten Fällen ein derartiger, dass er auf die Länge der Zeit den Sinn der Tonkünstler nicht fesseln konnte. Schliesslich verflachte auch der anfänglich technische-interessante Bau der Madrigale mehr und mehr, und zwar indirect durch die Einwirkung der Rundgesänge, direct durch den Erfolg der neuen monodischen Musiksätze. Die reine Form genügte schliesslich den „Ansprüchen" nicht mehr: im Jare 1630 gab Peerson eine Reihe von Madrigalen heraus, welche er jedoch mit dem (im damaligen England nahezu unverständlichen) Worte „Mottects" bezeichnete und mit einer Orgelbegleitung versah.

So beliebt das Madrigal auch während etwa 3 Jarzehnten in England gewesen war, es verschwand auf einmal von der Bildfläche, seine Stelle in der Gunst der Gesellschaft vollständig dem Catch, dem uralten englischen Rundgesange, einräumend. Man mag darin vom künstlerischen Standpunkt etwas beklagenswertes sehen,

die Culturgeschichte des englischen Volkes verzeichnet damit einen neuen Beweis für die oft angeführte Tatsache seines zähen Festhaltens an den alten, eingeborenen Sitten.

VII. KAPITEL.

Die Instrumentalmusik.

Es wurde im vorhergehenden bereits mehrfach die völlige Selbständigkeit der englischen Virginalmusik hervorgehoben und betont, dass die Form der Variation sich im Keime bereits bei den Meistern des 15. und des beginnenden 16. Jarhunderts zeigte. Diese Compositionsgattung nun erfuhr besonders durch William Bird's Tätigkeit einen ganz bedeutenden Aufschwung; während seine Arbeiten sich durch eine bemerkenswerte melodische Glätte auszeichnen und ihr musikalischer Gehalt in erster Linie — trotz aller in technischer Richtung interessirenden — den Sinn gefangen nimmt, richtete einer seiner Zeitgenossen, John Bull, sein Augenmerk, man darf sagen: ausschliesslich darauf, durch seine Compositionen die virtuose Leistungsfähigkeit der Virginalisten zu steigern. Männer wie Mundy, O. Gibbons, u. A. schlossen sich ihm hierin an, und die Arbeiten der Genannten gewannen einen nicht mehr hinweg zu leugnenden Einfluss auf den continentalen Clavierstil. M. Seiffert[1] hat in seiner Arbeit über „J. P. Sweelinck und seine directen deutschen Schüler" diese Verhältnisse, soweit das zur Zeit tunlich ist, beleuchtet und den zwischen den Niederlanden und England auf dem berührten Gebiete bestehenden Zusammenhang festgestellt. Den dort gegebenen Resultaten, welche sich auf die Gemeinsamkeit der Technik und die hierdurch bedingte Consequenz, Eigentümlichkeiten in der Notation — für Tasten-

instrumente — erstrecken, ist einiges beizufügen [2]. Einmal bezieht sich, was die Anwendung der Versetzungszeichen betrifft, die Angabe: „sie gelten nur für die Note, vor welcher sie stehen; für die folgende noch gleichzeitig, wenn diese in derselben Lage und Stimme erscheint, wie die erste Note und beide durch Pausen oder Taktstriche nicht von einander getrennt sind" — nicht auf andere als Tasteninstrument-Stücke; so ist z. B. in einer interessanten Fantasie Jo. Okeover's für Saiteninstrumente u. a. a. St. das Kreuz mehrfach zweimal hintereinander bei derselben Note derselben Stimme angewendet. Eine weitere Beziehung zwischen beiden Ländern ist in der Gemeinsamkeit der Lautenschrift zu constatiren. In Bezug auf die bei Besprechung der Arbeiten Sweelinck's angegebene Eigentümlichkeit des Tonsetzers, Triolen und Sextolen mit geraden Rhythmen zu verbinden, einen Gebrauch, welcher besonders bei den englischen Virginalisten aus der Zeit Elisabeth's in die Augen springend genannt wird, ist in erster Reihe auf einen Vorgänger derselben, den schon erwähnten Shelbye, zu verweisen.

Wie der genannte Autor mit Recht hervorhebt, hat der grosse „Organistenmacher" Sweelinck die verschiedenen Formen seiner Instrumentalsätze vorwiegend den venetianischen Meistern des Orgelspiels zu verdanken: „bei ihnen fand er die Vorbilder seiner Fantasien, Echos und Toccaten. Ein Moment ist es aber, welches seinen Fortschritt über jene hinaus kennzeichnet, nämlich die Kunst, einen gegebenen melodischen Grundstoff mit allen zu Gebote stehenden instrumentalen Mitteln rhythmisch — motivisch weiter — und umzubilden." Die Kunst der Weiter- und Umbildung eines Motives fand Sweelinck bei den englischen Virginalisten bereits im höchsten Masse entwickelt; aber auch nur in deren Variationen. Den Satz zu verallgemeinern und ihn auf die gesammte instrumentale Technik der englischen Componisten jener Zeit anzuwenden, geht durchaus nicht an, wie ein Blick

auf deren Instrumentalfantasieen lehrt: diese sind im Grunde genommen nichts anderes als verkümmerte Ricercare, von der Art, wie sie einst durch niederländische Tonsetzer nach dem Süden verpflanzt worden waren, trockene, fantasielose aber „ehrbar" gesetzte contrapunktische Gebilde, in welchen eine Reihe von Motiven handwerksmässig öde verwendet wurden. Man hat die Einführung der „Fancy" in England offenbar fälschlich dem Robert White zugeschrieben [3]. Ihr gieng zeitlich eine Gattung von Instrumentalstücken voraus, welche man mit „In Nomine" zu bezeichnen pflegt [4], mehrstimmige Sätze offenbar der Art, wie wir sie auch als Bearbeitungen von kirchlichen Melodieen für das Virginal kennen gelernt haben: eine Stimme spielte den Ténor, während die anderen die Melodie in schnellen Noten umkreisten. Hier bedeutete die „Fantasie" einen grossen Fortschritt, obwol in der Form, wie sie sich in England zeigte, keinerlei bedeutende und selbständige Entwicklungskeime lagen. Verglichen mit Sweelinck'schen Arbeiten sind z. B. die „Fantasies of 3 parts" des Orlando Gibbons tote Bildungen, welchen man abgesehen von dem geringen formalen kein weiteres Interesse abgewinnen kann. Wir kommen später auf die Instrumentalfantasie zurück und wenden uns nunmehr zu einer kurzen Betrachtung von Bird's, Bull's und Anderer Virginalsätzen.

In Frage kommen hier zunächst das in einem überaus mangelhaften Neudruck von Rimbault und in der Ausgabe von Farrenc vorliegende Werk: Parthenia [5] or the first musick ever printed for the virginals, welches Compositionen von Bird, Bull und Gibbons enthält, dann die grosse und wichtige Publikation von Squire und Fuller-Maitland: The Fitzwilliam Virginal Book, endlich zallose handschriftlich erhaltene Compositionen, deren Titel man in den Indices bei Grove u. A. nachsehen kann.

Das Mulliner-Manuscript, dessen wir oben gedachten,

war zum weitaus grösseren Teile in einem Stil geschrieben, welcher Verwandtschaft mit dem der „Ricercare“ zeigt. Bird, dessen feines Verständnis für Stilunterschiede wir in seinen Vokalsätzen zu bewundern Gelegenheit hatten, muss das dem Ausdrucksvermögen der Virginale widersprechende der strengeren contrapunktischen Satzart empfunden haben, obwol er sich von ihr auch in seinen Clavierstücken nicht völlig zu emancipiren vermochte; aber man fühlt doch nur in den Compositionen, in welchen er einen freieren Ton anschlägt, die Wärme innerer Anteilnahme, seine Freude, ohne Rücksicht auf conventionellen Zwang künstlerisch gestalten zu können.

Doch auch dort, wo der Meister noch wesentlich im Banne massiger Polyphonie steckt, trachtet er sich nach Möglichkeit loszuringen und den Anforderungen des leichtflüssigen Instrumentalstiles Genüge zu tun. Man kann dies besonders in einem merkwürdigen Virginalstücke „A pacion of mr. birde“ (in Add. MSS. 30, 485 des British Museum) beobachten: 6 Takte lang schiebt sich die 5 stimmige vollgriffig einsetzende Composition, mit kleinen Nachahmungen verziert, mühsam vorwärts, dann beginnt mit Takt 7 das Figurenwerk in der obersten Stimme, die 3 Stimmen des Basssystemes bleiben die gleichen wie im ersten Takt, im Takt 9 bringt auch der Bass in einer Mittelstimme eine langgedehnte Fioritur, welcher sich die Oberstimme sofort in gleichen Notenwerten anschliesst, Takt 10 stimmt wieder mit Takt 4 überein u. s. w. Der Gesammteindruck ist hier durchaus nicht erfreulich, von planmässigem, einheitlichen Vorgehen kann keine Rede sein; doch sind solche Stücke als Versuche, einen unabhängigen Instrumentalstil zu finden, beachtenswert. Das angeführte Manuscript enthält noch andere Tonsätze Bird's: überall verrät sich in ihnen wol noch das Bestreben, so polyphon wie möglich zu schreiben, aber die reichen Figurationen, die sichere und künstlerisch feinsinnige Weise, wie Bird sie meist einführt und abwechselnd verwendet,

sorgen dafür, dass der Eindruck der Monotonie oft glücklich vermieden wird. Durch die Art, wie Bird in seinen Variationen zum Teil wenigstens es versteht, durch verschiedene harmonische Färbung dem Thema einen ganz veränderten Charakterzug zu verleihen, hebt er sich weit über seine Umgebung, ja über seine Zeit. Da ihm das verzierende Rankenwerk seiner Figurationen meist ein Mittel künstlerisch bewussten Ausdruckes ist, so erscheinen seine Sätze im allgemeinen nicht mit ihnen überladen; einige Ausnahmen sind freilich zu bemerken, so im gleichen Manuscript eines „Mr. Bird's upon a plaine song", welches ganz in der älteren Art gehalten, eine unglaublich trockene, kaum besser als schülerhaft zu bezeichnende Figuration zu dem Cantus planus ist. In der Bildung seines Figurenwerkes zeigte sich Bird im allgemeinen nicht als Neuerer, es besteht wie bei den früheren aus Scalenabschnitten, Combinirungen aus verschiedenen Intervallen u. s. w. Auch Bird schreibt zuweilen technisch recht schwere Sachen, man findet z. B. auch bei ihm Terzen- und Sextenläufe allein oder vereint. Das schwere Paradestück der Einzwängung der verschiedensten Rhythmen unter das einigende Band des Taktes vermeidet er gerne, wie denn im ganzen zu sagen ist, dass sein Sinn mehr auf das sich natürlich ergebende als auf das erkünstelte gerichtet war: man wird dies insbesondere mit Leichtigkeit herausfühlen, wenn man irgend eine der früher erwähnten Compositionen mit den prächtigen Variationen über das Fuhrmannslied u. a. vergleicht.

Ambros hat über diese Stücke das erschöpfende Urteil abgegeben: „.... So nimmt Bird die englische Ballade *John come kiss me now*, deren Melodie in der Oberstimme immer einfach wiederholt wird, während die begleitenden Mittelstimmen und der Bass sich sechzehnmal verändern; die stets wiederholte Oberstimme, wie wir sie bei gewissen Messensätzen Isaak's u. A. fanden, hat bei diesen den Sinn eines Canto fermo, die contrapunktirenden tieferen Stimmen

sind durch ihn bedingt, aber nicht von ihm beherrscht, während sie bei Bird als figurirende Begleitung (der nun bei Ambros in Klammern folgende Satz: wenn auch noch in fühlbaren Nachklängen der Polyphonie figurirend — lässt sich jedoch kaum aufrecht halten!) auftreten, — dies ist der grosse Unterschied zwischen dem anscheinend Ähnlichen. Eine ähnliche Anlage hat die Bearbeitung des englischen Fuhrmannsliedes *The Carman's Whistle*: hier figurirt im Verlaufe der Variationen auch schon die Oberstimme. Die Wahrnehmung, dass der erste und zweite Takt des Thema dem dritten und vierten als trefflicher Bass unterstellt werden können, benutzt Bird bei der Einführung der Melodie, als solle es ein polyphones, fugirtes Stück werden; aber weiterhin harmonisirt er die Melodie ganz im modernen Sinne, bringt dann gelegentlich ein leicht verwebtes Gefüge ganz anmutiger sich nachahmender Figurationen und schliesst mit einem glänzenden, vollgriffigen Epilog. Ganz bewundernswert harmonisirt er das Thema eines 3. Variationenkranzes, völlig im Sinne der modernen Tonarten mit ihren in der modernen Scala begründeten Ausweichungen nach den dem Grundtone nächst verwandten Stufen, so einfach, so körnig, kräftig und woltönend, so ganz im Charakter der edelklagenden Melodie, dass keine angemessenere Harmonisirung zu denken wäre. Es ist das Lied Fortuna, dem wir bei den Niederländern und Deutschen so oft begegneten. Halte man Hobrecht's, Josquin's oder Senfl's tiefsinnige polyphone Ausführungen dieser Melodie neben Bird's homophone und sehe zu. Die Melodie als solche kommt hier zu ihrer vollsten, ja zur ausschliesslichen Bedeutung; die Begleitung, obwol nicht aus blossen Dreiklängen bestehend, sondern leicht melodisch geführt, dient, besonders kraft des ruhigen, die rechten Grundnoten der in der Melodie selbst latenten Harmonie entschieden betonenden Basses, nur dazu, die Melodie bedeutend und klar hervorzuheben ....“

Ehe wir die Verdienste John Bull's um die Entwicklung des Instrumentalspiels darstellen können, haben wir einen Blick auf das Leben des interessanten Mannes zu werfen.

Nach Wood war seine Familie in Somersetshire angesessen; John wurde ungefähr 1563 geboren; seine Musikstudien leitete Blitheman während der Knabe als Chorsänger in der Kapelle Elisabeth's tätig war. Schon früh muss er sich eine grosse technische Fertigkeit auf den Tasteninstrumenten erworben haben, da er bereits im Alter von 19 Jaren eine Anstellung als Organist an der Cathedrale zu Herford fand. Der Glanz des hauptstädtischen Lebens mag ihn verlockt haben, schon nach dreijäriger Dienstzeit nach London überzusiedeln, woselbst er als Sänger in die königliche Kapelle aufgenommen wurde. Neben den praktischen hatte er theoretische Studien bis zu der Stufe getrieben, dass er 1586 zu Oxford den Grad als Baccalaureus empfangen konnte; er erhielt 6 Jare darnach noch die Würde eines Doktors von der Universität Cambridge; etwas später wurde er an der Oxforder Hochschule incorporirt. Sein Ansehen wuchs während der nächsten Jare ganz bedeutend; als Sir Thomas Gresham, einer der reichsten englischen Kaufleute (ihm verdankt London die Gründung der kgl. Börse), das nach ihm benannte College eingerichtet hatte, wurde Bull, durch die Empfehlung der Königin unterstützt, zum ersten Professor der Musik daselbst ernannt (1596). Da er verpflichtet gewesen wäre, seine „Antritts-Vorlesung" auf lateinisch zu halten, dieser Sprache aber nicht mächtig war, musste eine besondere Erlaubnis, auf englisch zu dozieren, für ihn erwirkt werden. Nach dem betreffenden Statut gliederte sich die Musikvorlesung in je einen halbstündigen theoretischen und praktischen Teil („concert of voice or instruments"). Auch Bull's Nachfolger wurden von der Pflicht, lateinisch zu sprechen, entbunden. Der Mangel an Kenntnis der klassischen Sprache wurde da-

mals noch vielfach als Zeichen von Unbildung betrachtet — im damaligen England mit seinem so bedeutend entwickelten Nationalgefühl erstaunlich genug! In dem berührten Sinne spricht sich Thomas Campion in seiner noch zu erwähnenden theoretischen Schrift an der Stelle aus, wo er seinen Landsleuten das Studium des Sethus Calvisius empfiehlt, und Charles Butler musste der Unbildung der englischen Musiker wegen in seinen „Principles of Musick" lateinische Citate in seine Muttersprache übertragen, wie auch Rich. Carlton der lateinischen Dedication seiner Madrigale eine englische Vorrede an die Musiker folgen zu lassen genötigt war. — Im Jare 1601 gieng Bull, um seine geschwächte Gesundheit wieder herzustellen (vielleicht handelte es sich bei ihm nur um die so beliebte „Diplomatenkrankheit") nach dem Continent; während seiner Abwesenheit vertrat ihn Thomas, William Bird's Sohn, am Gresham College. Bull reiste in Frankreich und Deutschland umher, trat als Virtuose auf und machte seine Zuhörer über seine ausserordentliche Technik staunen. Das Mass seines Könnens muss in der Tat ein geradezu fabelhaftes gewesen sein, so dass von ihm erzält und — geglaubt werden konnte, ein Kapellmeiser in St. Omer habe erklärt, den Bull, nachdem dieser in kurzer Zeit zu einer 40 stimmigen Composition noch weitere 40 Stimmen hinzugefügt, für den Teufel halten zu müssen, wenn er nicht der berühmte englische Musiker wäre! Barrett macht darauf aufmerksam, dass Thomas Morus den Erasmus nach einer ähnlichen Kraftprobe ebenso angeredet haben soll.

Schon Burney, später Ambros und Ouseley haben die alberne, für die Geschichte des Virtuosentums jedoch recht wertvolle Anekdote lächerlich gemacht; Davey blieb es vorbehalten, die Erzälung mit merkbarer Entrüstung als durchaus nicht unvernünftig zu bezeichnen und den Satz beizufügen: es würde keine besonderen Schwierigkeit machen, der grossen Motette Tallis's 40 neue Stimmen aufzupfropfen. Vielleicht nicht, aber schwerlich

würde dann ein Musiker das mit dem Nachahmer tun, was der Kapellmeister in St. Omer mit Bull tat: ihn anbeten.

Auf Befehl der Herrscherin kehrte der Meister nach England zurück und übernahm seine Functionen wieder; dies geschah kurz vor dem Hinscheiden der Elisabeth. Die Professur am Gresham College gab Bull 1607 auf, in welchem Jare er sich mit Elisabeth Walter verheiratete. Später war er in den Diensten des Prinzen Heinrich, aber ohne Befriedigung zu finden. Ob ihn religiöse Scrupel geplagt haben, weiss man nicht, kurz, 1613 war er plötzlich aus England verschwunden; als Organist des Vizekönigs von Flandern erschien er in Brüssel ganz plötzlich wieder auf der Bildfläche; dass dies neue Amt den Abschluss geheim geführter Unterhandlungen bedeutete, kann man immerhin annehmen. König Jacob liess den Abtrünnigen durch seinen Gesandten zurückfordern und beschuldigte ihn leichtsinnigen Lebenswandels und der Absicht, sich einer Bestrafung durch die Flucht zu entziehen. Die Auslieferung wurde jedoch verweigert, Bull trat, wenn dies nicht schon vorher geschehen war, zum Katholizismus über und wurde 1617 Organist an der Kirche Notre Dame zu Antwerpen. Am 15. März 1628 legte man ihn in dem Gotteshause, in welchem er vielbewunderte Proben seiner Kunst abgelegt hatte, zur ewigen Ruhe nieder.

Seine Künstlerfahrten müssen ihn mit einer Reihe berühmter Fachgenossen zusammen geführt haben; leider besitzen wir von seiner Hand darüber nichts aufgezeichnet. Seiffert hat, wie uns scheint, mit vollem Rechte darauf aufmerksam gemacht, dass Bull wahrscheinlich mit Sweelinck, der zu Amsterdam lebte, in engerem Verkehr gestanden hat. Dieser nahm einen Canon Bull's in seine Contrapunktlehre auf, und als Sweelinck am 16. Oktober 1621 gestorben war, komponirte Dr. Bull bald darauf, am 15. Dezember, eine „fantazia op de fuga van Mr. Jan pietersn“.

Wir sagten bereits, dass man bei Erwähnung seines Namens gar nicht mehr an Bull's Schöpfungen für die Kirche denkt: in dem Gedächtnis der Nachwelt lebt er als eminenter Virtuose fort. Dass die allzeit geschäftige Legendenbildung ihn durch das mitgeteilte artige Histörchen glorifizirte, geschah wol nicht ganz ohne sein Dazutun; dass man aber dazu kam, in ihm den Componisten der englischen Nationalhymne zu sehen, als der er heute noch vielfach bezeichnet wird, fällt nicht ihm zur Last[6].

Barret hat über Bull's geistliche Vokalsätze das Urteil abgegeben, sie seien voll feierlicher Würde und ihrem Zwecke angemessen. Geistliche Compositionen von ihm finden sich bei Leighton, Barnard und Boyce, Virginalstücke sind in der „Parthenia", dem Fitzwilliam Buche und in anderen Manuscripten enthalten; die Wiener Hofbibliothek bewahrt einen Band mit Orgelsätzen Bull's in deutscher Tabulatur, dessen genaue Beschreibung und Analysirung zur Zeit noch aussteht[7].

Wie uns scheint, ist das Urteil über Bull, wie es sich bei den einzelnen Autoren findet, in keiner Weise erschöpfend.

Wenn Davey schreibt: In contrapuntal invention Bull does not rank high, but in the discovery of novel passages and difficulties he must be ranked among the greatest players who have ever lived — so sagt der Satz, welcher die allgemeine Ansicht über den Mann enthält, entschieden nicht genug. Der künstlerische Wert von Bull's Stücken ist sehr unbedeutend; dass er die Technik des Satzbaues verstand, wird ihm angesichts seiner streng gearbeiteten Werke (besonders derjenigen in No. 23, 623 der Add. MSS. des Br. Mus.) Niemand bestreiten wollen. Aber seine musikalische Erfindungskraft ist armselig, sein Sinn für harmonische Schönheit, Wechsel der Rhythmen, für das rechte Verhältnis zwischen Form und Inhalt wenig oder gar nicht entwickelt.

Seine Tendenz ist virtuosenhaft aufdringlich, er

blendet ohne zu interessiren — wenn man wenigstens von dem Anteil, welchen seine technischen Kunststücke erwecken, absieht. Aber auch diese sind nichts absolut neues, wie denn seine berühmte Studie über das Hexachord — ein beliebtes Thema der Zeit — im Fitzwilliam-Buche mit ihren Terzen- und Sextengängen, der Combinirung gerader und ungerader Taktarten in Arbeiten Redford's, seines Lehrers Blitheman und Shelbye's directe Vorläufer hat. Und doch ist Bull's Verdienst kein geringes, da er principiell technisch-schwere Compositionen setzte, welche die Anforderung enormer Steigerung ihrer Kräfte an die Clavierspieler stellten, etwas, dessen Erfüllung der Ausführung musikalisch wertvollerer Compositionen aufs höchste zu gut kommen musste.

Seine Technik, die Art seiner Motiv-Verwertungen und Erweiterungen ist durchaus instrumentaler Natur; die Sucht, mit welcher er die Schwierigkeiten vielfach häuft, die Leichtigkeit, mit der er seiner eigenen Gebilde Herr geworden sein muss, lassen das Erstaunen seiner Zeitgenossen über John Bull's Kunst nur gerechtfertigt erscheinen. Um satztechnische Experimente war es ihm nicht zu tun; er kannte sein Publikum und schrieb in dessen Geschmack; dass er die sich anderswo mächtig Bahn brechende Chromatik ausser Acht liess, kann bei seinem ganzen Wesen nicht auffallen; während im allgemeinen seine technischen Bildungen sich nicht in Bezug auf den inneren Gehalt zu unterscheiden pflegen, überrascht Bull einmal (in dem „Ut re mi fa sol la" überschriebenen Satze des Fitzwilliam Buches) durch eine energische Modulation, an welche sich eine höchst auffällige enharmonische Vertauschung anschliesst. Aber das geschieht nur einmal: der gewünschte Effect scheint nicht erzielt worden zu sein. Im grossen und ganzen ist in seinen Arbeiten die moderne Tonalität schon recht scharf ausgeprägt. Um noch auf einen Punkt aufmerksam zu machen: es würde nur einer geringen Mühe bedürfen, um Bull's Compositionstechnik in einigen Formeln klar zu

legen und den Zusammenhang seiner Schreibweise mit der seiner Vorgänger genau anzugeben; wir müssen diese Dinge, welche ohne Zuhilfenahme von Beispielen nur mangelhaft erledigt werden können, hier jedoch auf sich beruhen lassen.

Eine zwingende Notwendigkeit, auf die anderen in den angeführten Manuscripten, in Lady Nevells Booke u. s. w. vertretenen Tonsetzer eingehend zu sprechen zu kommen, liegt nicht vor: man bemerkt wol bei dem einen oder anderen interessante Einzelzüge, aber irgend etwas wesentlich neues enthalten ihre Werke gegenüber denjenigen Bird's und Bull's nicht. Auch O. Gibbons's Arbeiten bilden hierin keine Ausnahme. Der Einfluss des grossen Virtuosen Bull lässt sich an manchem Stücke nachweisen, und es ist in der Tat erstaunlich, welch allgemeinen Aufschwung in technischer Beziehung damals das Virginalspiel nahm.

Versuche in Programmmusik kommen vereinzelt vor: John Mundy malt in einer Fantasie neben dem schönen Wetter Blitz und Donner durch ganz gelungene Figuren -- zum mindesten sind derartige Virginalstücke besser als ähnliches beabsichtigende Lautensätze, welche in „Schlachtengemälden" und ähnlichem Unfug erstaunlich geschmackloses aufweisen. Alle englischen Claviersätze der Zeit sind überladen mit einer trillerartigen Verzierung [8]; in einer Pavane Ferd. Richardson's findet diese sich bei 8 aufeinander folgenden Noten 7 Mal angewendet! Bei Wiedergabe solcher Stücke auf modernen Instrumenten müssen selbstredend derartige Stellen durch energisches Streichen überflüssiger Schnörkel geändert werden: vielfach nur dadurch bedingt, dass einzelne wichtige Noten, kurze charakteristische Gänge u. s. w. durch die mittelst der ausschmückenden Notengruppen erzielte Wiederholung um so mehr ins Ohr fallen sollten, bedeuten sie für unseren Flügel einen unnötigen, ja das Gesammtbild zerstörenden Ballast.

Mag der ästhetische Wert der grossen Mehrzal der

englischen Virginalkompositionen auch noch so gering sein, mag die Einförmigkeit ihres Baues, der Modulationen, der Figurierungen u. s. w. den Hörer auch rasch ermüden: dass die Tonsetzer nicht in blossen leeren Klangspeculationen aufgiengen, vielmehr der Satzkunst nach Möglichkeit Ehre erwiesen, ist der rühmenden Bemerkung wert.

Was die Compositionen für andere Instrumente anbetrifft, so hatte Anth. Holborne 1599 „Pavans, Galliards, Allmains . . . . for five Viols, Violins or other Musicall Wind Instruments“ herausgegeben, nachdem er schon 2 Jare vorher eine „Cittharn Schoole“ veröffentlicht hatte (Morley's Werk von 1599 wurde oben angeführt). A. Holborne war Hofmusiker; auch sein Bruder William schrieb einige Compositionen, „Neapolitans“ (gedruckt in der Cithern Schule). Die Arbeiten Anthony's tragen zum Teil Überschriften wie „Bona speranza“, „The image of Melancholly“; sie sind homophon gedachte, künstlerisch wenig wertvolle Bildungen: man sieht, der Auflösungsprocess des Contrapunktes beginnt sich in der Vokal- und Instrumentalkomposition ziemlich gleichzeitig zu vollziehen.

1603 veröffentlichte T. Robinson ein Lehrbuch „The Schoole of Musicke“, welches auch Lautenstücke enthält, welchem sich 1609 New Citharen Lessons anschlossen, Tänzen und einigen Psalmbearbeitungen. Über die Person des Componisten fehlt uns jeder Aufschluss.

1605 gab Tobias Hume heraus: The First Booke of Ayres; diesem folgte nach 2 Jaren desselben Verfassers „Poeticall Musicke“. Beide Werke enthalten viele Instrumentalstücke. Wir kommen auf Hume zurück. Ein Werk Dowland's für Instrumente: Lacrymae scheint verloren zu sein; es soll 1605 erschienen sein. 1609 veröffentlichten Gibbons seine dreistimmigen Instrumentalfantasieen, Ferrabosco Lessons für Viols — Playford erzält, dass ein Hof-Musiker, Daniel Farrant, der grosse Geschicklichkeit als Mechaniker besessen, mehrere Instrumente er-

funden habe; er, Ferrabosco und Cooper (Coperario) sind die ersten gewesen, welche die sogenannte Lyra-Viol benutzten, d. h. Violen mit Bünden; als Notirungsweise diente die Lautentabulatur. — Aus dem genannten Jare stammen noch Ph. Rossetor's „Lessons for Consort", aus dem folgenden R. Dowland's Sammelwerk: Varietie of Lute Lessons"; 1621 erschienen J. Adson's „Courtly Masquing Aires" für 5—6 Instrumente.

Damit ist die Liste der gedruckten Musikalien aus dem Zeitraum erschöpft (die Sammlung „Parthenia" wurde früher erwähnt). Zu nennen sind noch einzelne Werke in englischen Handschriften. Jane Pickering's Lautenbuch von 1616 (im britischen Museum Egerton MSS. 2046) enthält Sätze von Johnson, Strogers, Dowland („Lacrime" etc.), Francis Cuttinge, Daniel Bachler, Edm. Collarden, John Whitfeilde u. A. Es sind verschiedenartige Stücke darin: Tänze, Liedbearbeitungen, Versuche in Programmmusik; der Stil ist nicht einheitlich, kaum jedoch finden sich Anläufe zu bescheidener contrapunctischer Schreibweise; meist bestehen die Sachen aus Akkordfolgen, die von einfachen Gängen unterbrochen werden. In dasselbe Buch sind von anderer Hand einige Lautensätze von Jo. Lawrence und Gautier eingetragen worden. Das von Davey besonders hervorgehobene Stück „The battelle" für zwei Lauten bezeichnet so ziemlich den Gipfel der Geschmacklosigkeit; der Moment, in dem vermutlich die Schlacht „steht", wird durch einen 14 Takte lang im gleichen Rhythmus je 5 Mal wiederholten Akkord in beiden Lauten gleichzeitig bezeichnet. Das sogenannte Gordon-Lautenbuch scheint verloren zu sein [9]. Vom Skene Manuscript, welches mehr als 100 Tänze u. s. w. in Tabulatur enthält, erschien 1838 eine Ausgabe von Dauney.

Als Componisten von Violen-Musik treten uns entgegen: Deering, Maur. Webster (Hofmusiker), T. Mudde (er wurde ca. 1560 geboren und gieng 1578 nach Cambridge; es ist möglich, dass er Organist an der

Cathedrale zu Petesborough war. Man kennt von Mudd ausser den Violensätzen 4 Anthems und einige Services), John Coperario (er stand in Hofdiensten und starb 1626; sein Nachfolger war Alph. Ferrabosco jr. Man hat von ihm: „Funeral Tears" (1606), „Songs of Mourning for Prince Henry" (1613), sodann andere Ayres in einem Maskenspiel. Er war Lehrer von William Lawes). Ward, Peerson und John Okeover, welcher 1619 Organist an der Cathedrale zu Wells wurde. Die hier angezogenen Munuscripte enthalten noch eine Reihe anderer Namen, welche jedoch ausserhalb unseres Zeitabschnittes liegen. (Es wäre von Interesse, einmal die verschiedenen Bearbeitungen einzelner Compositionen für verschiedene Instrumente mit einander zu vergleichen: man begegnet z. B. einem Stücke „Mr. Whitlock's Coranto" für Violen und für Laute gesetzt u. a. m.) Die unbegleiteten Violensätze von Webster und Mud sind kurze, homophone und zum Teil wenigstens nicht sehr instrumental gedachte Sachen ohne grossen melodischen oder rhythmischen Reiz; vergleicht man einzelne etwas spätere Violenstücke z. B. von Simpson mit ihnen, so bemerkt man eine bedeutende Steigerung des spezifisch instrumentalen Colorits in den letzteren. Von Coperario sind einige Stücke für Orgel und 2 Bassviolen von Interesse, meist ganz solide gefügte Arbeiten mit geringer Figuration und einzelnen chromatischen Ansätzen, als ganzes jedoch sind sie trocken und ungeniessbar. Thematische Arbeit ist nur in seltenen Fällen angewendet. Allgemein kann man sagen, dass der Sinn für diese immer mehr schwand; wir haben diese Beobachlung bei der Entwicklung des Madrigales gemacht, wir wiesen bei Erwähnung der Stücke Holborne's darauf hin. Einzelnes, z. B. eine Pavane R. Deering's (mit unbeziffertem Bass) ist zum grossen Teil noch als reine Vokalmusik concipirt und zeigt im Beginne nur durch Anwendung einiger unsangbarer Intervalle, steigender und fallender Septimen seine Bestimmung. Kurze Erwähnung verlangen die

Stücke Okeover's, eines Componisten strengerer Richtung. Seine kurzen Motive sind von nicht geringer Prägnanz und rhythmischer Bestimmtheit; mit Zähigkeit hält er an ihnen im ersten Teile seiner Fantasieen fest, doch erfolgt die motivische Beantwortung nicht immer notengetreu, sie ist aber zuweilen modulatorisch interessant, da Okeover — in einer der Fantasieen wenigstens — in die entlegensten Tonarten gerät. Dies Stück erregt noch dadurch Interesse, dass sein Hauptmotiv — mutatis mutandis — auch bei einer Anzal anderer, moderner Componisten auftaucht, unter welchen Beethoven und Wagner zu nennen sind[10].

Auch in seiner „Pavane" vermeidet Okeover die rein homophone Gestaltung und bringt einiges allerdings harmloses Imitationenwerk darin an. Alles in allem genommen ist er ein Tonsetzer, von dem man bedauern muss, dass seine Person so sehr in Dunkel gehüllt ist.

Weitere Entwicklung der weltl. Vokalmusik.

Davey hat, um das Überwiegen der weltlichen über die geistliche Vokalmusik um den Beginn des 17. Jarhunderts zu erklären, darauf hingewiesen, dass die puritanische Partei damals in der Kirchen- und Laienwelt einen gewaltigen Einfluss gewonnen hatte. Einer ihrer Leiter, George Abbot, wurde 1611 Erzbischof von Canterbury, und er sowie einige geistlichen Genossen fanden in der Tat so wenig Vergnügen an der Kirchenmusik, dass sie derselben im Bereiche ihrer Machtsphäre ein Ende zu bereiten trachteten. „Unter einem so puritanischen Bischof, und da die Menge des Volkes ähnliche Tendenzen hatte (!?), ist es nicht verwunderlich, dass die weltliche Kunst eine hervorragende Pflege fand." Ganz gewiss kommt der Grund mit in Betracht, aber er erklärt nicht ausschliesslich das fabelhaft üppige Producieren der Zeit: dies kann man unseres Erachtens nur aus der Gesellschaft und ihren Bedürfnissen heraus, wie oben gesehen, erklären wollen.

Eine förmliche Musiktollheit hatte die Menschen ergriffen, in den Centralstellen des geistigen und gesell-

schaftlichen Lebens wenigstens: von einer jungen Dame wurde erwartet, dass sie das Virginal, die Laute, wol auch noch die Cittern spielte, dass sie einen vorgelegten Gesang vom Blatte sang; nach jeder Mahlzeit vereinten sich die fröhlichen Gesellen zu Rundgesängen und Madrigalen, die Erziehung eines Gentleman war nicht „vollendet“, wenn seine Unfähigkeit ihn davon ausschloss. Jeder Beruf und Stand hatte seine besonderen Lieder; betrat Jemand das Haus eines Freundes, führte ihn sein Weg in einen Laden, wo er zu warten genötigt war, — Instrumente standen bereit oder hiengen an den Wänden, ihm die Zeit zu verkürzen.

Zu alle den angegebenen Gründen, welche die intensive Steigerung des Musiklebens bedingten und die Kunst mehr und mehr popularisirten, mag noch der eine hinzugefügt werden: der besondere Charakter der englischen Aristokratie, welche sich fortwährend mit bürgerlichen Elementen vermischte, trug nicht zum wenigsten dazu bei, die Lebensgewohnheiten und vornehmen Passionen der oberen Schichten den sozial niedriger stehenden Klassen zu vermitteln. Wenn der örtlichen Ausdehnung des allgemeinen Musikcultus eine bestimmte Grenze gezogen wurde, so geschah dies, weil in Wahrheit im damaligen England von einer Übereinstimmung des Bildungsstandes und der Sitten der in der Nähe des Hofes Lebenden und des sogenannten „country gentleman“, von dessen Neigungen und Gebräuchen Macaulay's geistvolle Hand eine unübertreffliche Schilderung entworfen hat, nicht gesprochen werden kann [1]. Doch kann dies Thema füglich unerörtert bleiben.

Um das Jar 1600 hatte auf italienischem Boden in musikalischen Dingen der gewaltige Umschwung begonnen, dessen wir andeutungsweise schon gedachten: jene aristokratischen Bestrebungen, welche auf die Wiedererweckung des antiken Dramas zielten und die Oper, später das Oratorium ins Leben riefen.

Es ist zwecklos, sie im einzelnen hier zu verfolgen;

soviel möge genügen, dass das erste praktische Ergebnis der langen theoretischen Erörterungen insofern ein negatives war, als man wol die Unbrauchbarkeit der polyphonen Schreibweise für dramatische Zwecke erkannte, aber einen dramatisch-musikalischen Stil zunächst noch nicht fand. Als Ganzes betrachtet sind die ersten declamatorischen Schöpfungen reizlos und öde. Und doch lagen Keime in ihnen, welche im Laufe der Zeiten zu herrlichster Entwicklung kommen sollten.

Nachdem einmal die kirchliche Kunst ihren Höhepunkt erreicht hatte, und ihr im Madrigal, welches zunächst noch im wesentlichen streng contrapunktisch gehalten erschien, ein mächtiger Rival in der Volksgunst entstanden war, musste die Kirchenmusik, je mehr in der Profankunst das dem Gefühle des Volkes sympathische melodische Princip, verbunden mit leichter und eindringlicher Rhythmik zur Geltung kam, an Boden verlieren; und so wurden denn die Ballate, Frottole, Vilanelle u. s. w. ihre bedeutungsvollsten Gegner. Wir haben schon einige Male Gelegenheit gehabt, den Zersetzungsprocess, welchem der Contrapunkt nunmehr unterlag, zu betonen; auf den folgenden Blättern werden wir ihn Schritt für Schritt zu begleiten haben.

War in Italien das Auftreten der Monodie das Resultat eingehendsten Suchens nach einem Musikstile, welcher das Wort im Drama nicht unverständlich machte, sondern sich ihm einfach anschloss, so erschien in England der neue Stil, wenn auch durchaus nicht unvermittelt, so doch ohne dass ihm wie dort irgend eine weitgehende theoretische Auseinandersetzung und Begründung vorangeschickt worden wäre.

Während jedoch das Musikdrama, an welches der neue Stil zunächst wesentlich geknüpft war, in England den Boden nicht genügend vorbereitet fand, wurden die declamatorisch gehaltenen Lieder, halb rezitativische, halb ariose Gebilde, freudig aufgenommen. Je mehr sie

sich die Gunst des Publikums erorberten, um so schlimmer wurde es um den strengen Satz bestellt.

Wenn sich die Entwicklung der Musik nicht in dem Sinne jener aristokratischen Gruppe von Neuplatonikern[2] vollzog, wenn die von ihnen anerkannte Lehre des Philosophen, dass Musik nichts als Sprache und Rhythmus, zuletzt erst Ton sei, zwar von den Musikern wie Caccini theoretisch auf- und angenommen, praktisch aber sofort ad absurdum geführt wurde, wenn sich von allem Anfang an also eine gewisse Reaction gegen den trocken rezitirenden Ton geltend machte, so zeigt dies eben, dass sich die Musik ihrer innersten Gesetze hätte entäussern, den Anspruch auf den Namen einer selbständigen Kunst hätte aufgeben müssen, wenn sie den philosophirenden und musizierenden Dilettanten gefolgt wäre; es zeigt diese Erscheinung ferner, dass die natürliche Entwicklung der Dinge wol eine Zeit lang aufgehalten, durch menschliche Arbeit aber nicht gehindert werden kann. Die Polyphonie innerhalb der Diatonik hatte ihren Gipfelpunkt erreicht; der nächste Schritt vorwärts geschah durch die Entwicklung der melodischen Keime, welche schon längst in der volkstümlichen Kunst der Nationen ruhten. Hatte auch selbstredend der Gesang des Einzelnen niemals aufgehört, so war er doch durch die ganze staatliche und soziale Enwicklung des Mittelalters in den Hintergrund gerückt worden; die zünftlerische Einschachtelung der Berufsarten hatte das Einzelindividuum niemals zum Bewusstsein seiner selbst kommen lassen, hatte es gehindert, seiner Kräfte froh zu werden, sich selbst zu fördern und zu schützen; der Einzelne war nur Glied einer aus gleichartigen Teilen zusammengefügten Kette, Mitglied einer Corporation, einer Bruderschaft, die seine Rechte vertrat, ihn schützte, aber auch in ihrem Banne hielt. In Italien hatte sich, getragen von der mächtigen Flutwelle des Humanismus, die Emancipation des Individuums zuerst vollzogen; für die germanische Rasse bedeutete der Humanismus sowol wie die Reformation in

dieser Hinsicht den ersten Schritt vorwärts, — — nur wenn man sich diese Verhältnisse vergegenwärtigt, kann man Erscheinungen, wie Caccini, das Aufsehen, das sie erregten, recht verstehen; um die unübertrefflichen Worte Ambros' zu gebrauchen: „Nun tritt der Sänger zum erstenmale wirklich als Solist auf; er trägt vor, er detaillirt und nüancirt, sein Gesang ist nicht mehr herausgerissenes Bruchstück eines eigentlich untrennbaren Ganzen, er ist selber ein Ganzes, belebt von Ausdruck, von Empfindung — er wird individuelle Gefühlssprache. Die Poesie, welche im Gewebe der Contrapunktik verschwunden war, tritt wieder hervor; sie wird wahrnehmbar; die Musik wird zwar zur Dienerin der Poesie und muss sie schmücken, aber dafür erklärt das wieder hör- und vernehmbar gewordene Wort der Poesie, was die Musik in ihrer Weise ausdrücken will."

Man hat sich so sehr gewöhnt, in Caccini's Nuove Musiche, welche 1602 erschienen, den Ausgangspunkt der neuen Gesangskunst zu sehen, dass es überraschen muss, zu vernehmen, dass schon im vorhergehenden Jare zwei Sammlungen von „Ayres" erschienen, die erste von Jones, welcher ausdrücklich betont, dass seine Arbeiten die ersten ihrer Art seien, die andere von Campion und Rosseter, welche den neuen Stil noch ausgeprägter als jene zeigt. Um die auffallende Erscheinung derartiger Stücke in England, für welche, wie gesagt, wir keinerlei Vorbedingungen aufzufinden vermögen, zu erklären, kann man nur annehmen, dass die genannten Tonsetzer auf irgend eine Weise vorher mit Abschriften der italienischen Compositionen bekannt geworden waren; dass Caccini's Gesänge längere Zeit, ehe sie gedruckt wurden, in und ausserhalb Italien's verbreitet waren, ist beglaubigt[3], und von Campion wird berichtet, er habe seine Erziehung auf dem Continent empfangen.

Ob Caccini's Compositionen in England sehr verbreitet waren, darf bezweifelt werden, da sein Name nur selten und dann ohne die Extase wie in seiner Heimat

genannt wurde. Robert Dowland hat, vermutlich durch seinen Vater, welcher Beziehungen nach Italien hatte, angeregt, einiges von „Giulio Caccini, detto Romano“ in sein Sammelwerk: A Musicall Banquet aufgenommen. Angelo Notari gab seiner Sammlung von 18 Stücken offenbar in bewusster Anlehnung an das Epoche machende Werk des Römers den gleichen Titel (1613). Etwas früher (1609) hatte Alf. Ferrabosco, der Sohn von William Bird's Freund, 2 Bücher veröffentlicht, in welchen neben Lessons für 1—3 Violls 28 Ayres enthalten waren. Der Autor, welcher in Greenwich geboren wurde, starb 1627. Findet sich bei ihm manche leicht nachweisbare Anlehnung an Caccini, so ist dies in einer ausgesprocheneren Weise bei John Cooper, der seinen Ruf gleich manchem Genossen durch Italienisirung des Namens zu erhöhen trachtete[4], der Fall. Wir haben von Giovanni Coperario bereits gesprochen; seine Arbeiten interessieren durch ihre Tendenz, sind aber im übrigen völlig belanglos. Auch seiner Einwirkung auf die Hauptvertreter des declamatorischen Stiles, die Brüder Lawes, wurde bereits gedacht.

Unter den Componisten der neuen Richtung muss auch Nicholas Lanier genannt werden, wie Ferrabosco Mitglied einer schon geraume Zeit in England ansässigen vielköpfigen italischen Künstlerfamilie. Er wurde 1588 zu Greenwich geboren, erhielt eine vielseitige Erziehung als Musiker, Schauspieler und Maler und gewann die besondere Gunst Karl's I, welcher ihn für künstlerische Missionen in Italien verwendete. Lanier trat im Laufe der Zeit an die Spitze der Hofmusik, in welcher nach und nach eine ganze Anzal seiner Verwandten Stellungen fanden, und wurde Marschall der noch zu erwähnenden Corporation der Musiker. Er starb im Februar 1666. Von seinen Compositionen ist wenig auf uns gekommen. Ihre Hauptbedeutung gewann die declamatorische Schreibart erst durch die Wirksamkeit der folgenden Generation.

Was in England im Ansturm gegen den Contrapunkt geleistet wurde, ist nur ein überaus schwacher Nachhall des gewaltigen Kampfes, der im Süden ausgefochten wurde. Wir leiten diesen Abschnitt am zweckmässigsten durch einen Mann ein, welcher selbst — ein Buch über den Contrapunkt schrieb, Thomas Campion. Er war von Beruf Arzt, erwarb 1595 durch lateinische Gedichte Lorbeeren und veröffentlichte mit Phil. Rosseter 2 Bücher Ayres für 1 Singstimme, Laute und Base Viol. Die Texte hat Campion selbst gedichtet, die Musik rührt zur Hälfte von ihm her. Mit T. Giles und T. Lupo verband er sich zur Composition der Musik zu einem Maskenspiel, welches bei der Hochzeit Lord Hay's (1607) aufgeführt wurde (Neudruck in Arkwright's Old Engl. Ed.). Um 1613 veröffentlichte Campion 2 Bücher Ayres auf geistliche Texte (für 4 Stimmen und Laute) und auf Liebeslieder (für 2—3 Stimmen mit Laute). 4 Jare darauf folgten weitere 2 Bücher einstimmiger Gesänge mit Laute und Bass Viole. Ungefähr 2 Jare vor seinem Tode, der Ende Februar 1620 erfolgte, veröffentlichte Campion seine theoretische Arbeit: A new way of making fowre parts in Counterpoint . . . Auch dies Werk erlebte gleich demjenigen Morley's mehrere Auflagen. 1655 gab Chr. Sympson die Arbeit mit einer Reihe von Zusätzen neu heraus. Sie basirt in wesentlichen Punkten auf Sethus Calvisius, den Campion hoch verehrte und dessen Übersetzer er sich bescheiden aber nicht recht zutreffend nennt. Für seine Zeit war die Arbeit besonders durch die entschiedene Hinneigung zur modernen Tonalität und dadurch bemerkenswert, dass in ihr die Wichtigkeit des Basses als des Fundamentes der oberen Stimmen betont wird. (Vergleich der 4 Stimmen mit den 4 Elementen.) An den Regeln selbst ist wenig bemerkenswert; Campion setzt die Kenntnis des Verbotes von Quinten- und Oktaven-Parallelen voraus und erlaubt sie verdeckt nur, wenn die Intervalle beziehentlich sprung- und schrittweise

erreicht werden, wobei es gleichgiltig ist, ob der grössere Intervallschritt oberhalb oder unterhalb des kleineren liegt. Sonderbar berührt Campion's Verbot 2 Stimmen so parallel gehen zu lassen, dass sie an zweiter Stelle bei fallendem Bass aus der Oktav in eine Sexte fortschreiten. Von contrapunktischen Subtilitäten hielt Campion nicht viel, wenngleich er unter den Compositionsarten der „ernsten und gut erfundenen Motette" den ersten Platz einräumt. Aber er will der Art von Musik, welche lang ausgedehnt, mit Fugen, d. h. Nachahmungen überladen, mit Syncopationen durchflochten ist, nicht ausschliesslich das Recht zu bestehen zugeben; er verlangt Einfachheit, Ausschmückung keines Wortes durch die melodische Linie ausser desjenigen, welches von Bedeutung erscheint. Sein Standpunkt ist darnach ganz klar: er will nicht die Verwendung kunstvoll gegliederter Polyphonie zu, sagen wir, Alltagszwecken. Man erkennt auch leicht, wie selbst das Madrigal weiteren Kreisen damals schon zu kunstvoll gearbeitet erschien. Campion selbst hat keine derartigen Compositionen geschrieben, und ihm folgten mehrere Tonsetzer, welche zwar meist Dilettanten waren, aber doch zum Teil wenigstens eine tüchtige musikalische Schulung besassen.

Die zuletzt angeführten Grundsätze finden sich in der Vorrede zu seinen Ayres entwickelt. Seine Abneigung gegen den künstlerisch ausgeschmückten Satzbau ergiebt sich mehr als aus den theoretischen Erörterungen aus seinen Beispielen und Compositionen; wo 4stimmiger Satz auftritt, ist er meist einfach Note gegen Note gehalten. Was die „Ayres" angeht, so werden die Grundzüge so festgestellt: Lange Präludien sind, als der Natur dieser leichten und einfachen Sachen widerstrebend, zu vermeiden; der Tonsetzer hat nur nötig, alles das anzustreben, was die Ayres dem Ohre gefällig machen kann, Dinge, welche für die „Fugen" von Wichtigkeit sind, braucht er nicht anzubringen. Als Dichtungen müssen „gefällige Reime ohne Kunst" verwendet werden. Cam-

pion folgt diesem Grundsatz stets mit einer Ausnahme, da er ein Gedicht in sapphischer Strophe in Musik setzt. Wir begegnen ähnlichen Angaben bei den gleichzeitigen Italiern häufig; Davey sagt mit Rücksicht auf Campion: „ein Mann von so vielseitiger Bildung ist mehr als ein Spezialist geeignet, einen neuen Stil einzuführen; wir sehen dies auch bei seinen Florentiner Zeitgenossen.“ Zu einem Vergleiche mit den Bardi, Strozzi, Corsi u. s. w. fehlt in diesem Falle abgesehen von Äusserlichkeiten wol nahezu Alles, vor allen Dingen jenes Endziel, das den Italienern bei ihren Musikversuchen vor Augen schwebte. Erscheinen alle die theoretisirenden und die damit in engster Verbindung stehenden praktischen Unternehmungen der Musikfreunde und Musiker Italiens als Ausläufer des Zeitalters der Wiederbelebung der Wissenschaften, so vermögen wir einen ähnlichen Zusammenhang in gleichem Umfange für England durchaus nicht festzustellen. Als Tonsetzer kann man Campion unmöglich hoch stellen; man sehe z. B. im ersten Buche der „Ayres“ die 4 stimmigen bewegungslosen, rhythmisch uninteressanten, durch fortwährende Einschnitte zerhackten Melodieen, die harmonische Dürre, die technisch plumpe Ineinanderfügung der Stimmen, welche sich meist nur in harmlosesten akkordischen Combinationen bewegen. Seinem Principe getreu, besonders prägnante Worte melodisch und harmonisch reicher wiederzugeben, finden sich an einzelnen Stellen intensiver gefärbte Linien; so stösst man auf kleine chromatische Passagen u. dergl. Vergleicht man seine Gebilde mit den englischen Volksliedern, wie dies Davey tut, so geschieht diesen ein gewaltiges Unrecht: von dem tiefen Gefühl, der reinen Stimmung, die sie durchströmt, der hohen Kunst, für das Wort den treffenden Ton zu finden, der mühelos zum Gemeingut Aller wird, sind sie weit entfernt.

Der Hofmusiker John Danyel, welcher 1604 Mus. Bacc. Oxon. wurde und in Verbindung mit der Bühne

stand, für welche er Kinder heranbildete, veröffentlichte 1606 Songs; unter diesen ist einer bemerkenswert, welcher den Worten des Textes nachgehend in chromatischen Gängen schwelgt, ohne indessen irgendwie zu einer interessanten Gestaltung zu gelangen. Immerhin sind seine Versuche, ein Motiv in zwei Stimmen zu verwerten, bemerkenswert. Neben Danyel ist John Bartlett zu nennen, welcher in demselben Jare Ayres veröffentlichte und 1610 zu Oxford Baccalaureus wurde. Ganz unbedeutend ist Henry Youll, von welchem 1608 dreistimmige Canzonetten gedruckt wurden. An dieser Stelle sei auch noch einiges über den schon genannten Tobias Hume beigefügt. Hume, der sich Capitain nennt (er stand eine Zeit lang in schwedischen Diensten), kann als Typus des untersten Grades des damaligen englischen Dilettantismus angesehen werden, — die etwas ältere Gruppe desselben, als deren Vertreter man den Thos. Whithorne[5] bezeichnen kann, steht kaum höher — welcher die neue Kunstrichtung, weil sie die Kenntnis der musikalischen Grammatik, abgesehen von den elementarsten Dingen, nicht vorauszusetzen schien, mit viel Behagen aufgriff und die Erzeugnisse seiner „Muse“ oder seines „Genius“ mit den hochtrabendsten Worten belegte. Hume's Instrumentalmusik wie seine Lieder sind alberne Producte; seine Versuche in der Programmmusik charakterisieren sich am besten durch sein Unternehmen, auf der Viole da Gamba den Orgelklang nachzuahmen. Stolz sagt er von sich, er gehe seine eigenen Wege. Hume starb 1647 im Irrsinn, nachdem er vorher noch einen tollen Vorschlag zur Bekämpfung der irischen Rebellen gemacht hatte.

Campion's erster Mitarbeiter, Phil. Rosseter, war Lautenist und (1604) Hofmusiker; 1610 wurde er einer der Masters of the Children to the Quee'n Revels und gab dramatische Vorstellungen in Whitefriar's. 1609 veröffentlichte er Consort Lessons for 6 Instruments. Seine Ayres, meist Liebeslieder, sind vielfach trostlos

öde, nichtssagend und auf die Fähigkeiten des unfähigsten Dilettantismus zugeschnitten, Sächelchen ohne Pausen (natürlich erklärt R. ihnen den Krieg, weil sie sich für „Fugen" eignen), in sehr geringem Umfange gehalten und von einer stupenden Einfalt der melodischen Linien; dabei finden sich noch z. B. sequenzenartig absteigende Quarten in einer Melodie u. a. Die harmische Füllung ist sehr dürftig. Der gleichfalls als Mitarbeiter Campion's genannte Thos. Lupo war Hofmusiker und Componist für die Hofkapelle. Er starb 1628. Eines seiner Ämter erhielt sein Sohn Theophil. Eine Reihe von Compositionen des Mannes wird in Oxford bewahrt[6]. Von William Corkine erschienen 1610: Ayres to sing and play (mit Laute und Base Viol); 1612 kam ein 2. Buch heraus, in welchem auch Corantoes, Pavanen, Almaines und andere Stücke für die Lyra-Viol stehen. Corkine spricht im Vorwort von der grossen Beliebtheit, deren sich derartige Stücke erfreuten; ihm ist ein gewisses Talent zu frischer Melodieerfindung nicht abzusprechen, auch bemüht er sich zuweilen, trotz aller Einfachheit über die blosse Harmonisirung hinaus einen gewissen inneren Contact zwischen den Stimmen herzustellen; in den kleinen Stücken bleibt es natürlich nur bei ganz bescheidenen Versuchen, so, wenn er im 1. Buche („Some can flatter") die Melodie des 3. Taktes der Oberstimme rhythmisch verändert für den Bass gebraucht; ähnliches findet sich z. B. in No. VII von Buch 2. Übrigens weisen die Stückchen durchaus nicht immer volkstümlich leichte Intervalle und Einsätze auf. Sie sind 4 + 4 taktig; ein bestimmtes Modulationsprincip ist noch nicht zu erkennen; so moduliert das zuerst genannte nach der Dominante, während sich ein anderes: „Sweet restraine" ganz im Kreise der Grundtonart bewegt.

John Maynard, Lautenist an der Schule St. Julian's in Hartfordshire, veröffentlichte unter dem pompösen Titel: The XII Wonders of the World im Jare 1611 zwölf Stücke für Singstimme, Laute und Gamba, welche

gleichzeitig albern und unsangbar sind; echt dilettantisch gehäufte Geschmacklosigkeiten finden sich in dem einen „Wunder“: der Hofmann, der zum Überdruss angewendete Wechsel reiner und verminderter Quarten innerhalb der Singstimme — etwas, dessen „innere“ Berechtigung zu erklären einem „Programmusiker“ an der Hand des Themas unschwer gelingen dürfte.

Von John Attey, „Gentleman and Practicioner of Musicke“, besitzen wir 4 stimmige Ayres mit Laute und Bass-Viole aus dem Jare 1622; Attey hat diese Sachen zum grösten Teil im Hause des Earl of Bridgwater, dessen Töchter er unterrichtete, geschrieben, wie er in der Vorrede erzält (er will nicht mehr sein als „a drone in the mellifluous garden of the Muses“). Es sind die 14 Stücke des Buches homophon gedacht mit verkrüppelten Ansätzen zu kleinen Imitationen. Die Texte sind zum Teil recht lüsterner Art.

Diesen Namen sind noch einige andere anzufügen: Rob. Hales, Rich. Martin, Dan. Groome, Dan. Bachelor, von dem Rob. Dowland einiges gedruckt hat, George Mason und John Earsden, welche 1617 Ayres für eine zu Ehren Jacob's I. veranstaltete Feier schrieben; ferner Will. Wigthorp, der nach 10 jährigem Studium zu Oxford 1605 Baccalaureus wurde; Mathew White, welcher 1613 dem Rob. Stone an der Chapel Royal folgte, graduirte 1629 zu Oxford; Will. White, wol ein Verwandter des soeben genannten; John Lugg und Rob Ramsey, welcher 1616 den Grad als Baccalaureus von der Hochschule zu Cambridge erhielt. 1631 wird er als Knabenlehrer am Trinity College daselbst genannt.

Wir müssen uns an die unterminirende Wirksamkeit der unbedeutendsten unter diesen Männern erinnern, wenn wir den Ausgang von John Dowland's Leben betrachten: sie und der declamatorische Stil hatten den grossen Meister des Wolklanges aus der Gunst der

Menge verdrängt, als er wegmüde und gealtert die Schritte wieder der Heimat zulenkte.

Ehe wir jedoch zur Darstellung seiner künstlerischen Leistungen schreiten können, haben wir noch einen flüchtigen Blick auf einige andere Musiker zu werfen.

Giles Farnaby wurde 1592 nach 12jährigem Studium Baccalaureus Musicae zu Oxford, lieferte Beiträge zu East's und Barley's Psaltern und veröffentlichte 6 Jare nach seiner Graduirung 4stimmige Canzonetten, welche gut gesetzt, sangbar und durch kleine Nachahmungen geschmückt sind; den Arbeiten Morley's stehen seine Compositionen jedoch in Bezug auf gefällige Melodik und graziösen rhythmischen Fluss nach. Auch bei Farnaby macht sich das Bestreben geltend, einzelne Wörter zu pointiren und da und dort den Silbenquantitäten seiner Texte Rechnung zu tragen, ein Bemühen, welches freilich die für derartige Compositionen notwendige leichte Beweglichkeit des Rhythmus aufhebt. Einmal macht Farnaby Gebrauch von einem abwärts geführten chromatischen Scalenabschnitt: solche Dinge lagen in der Luft; wir treffen sie bei Sweelinck, bei dessen Schülern, bei Danyel u. a. Giles Farnaby und sein Sohn Richard haben sich auch als tüchtige Virginalkomponisten hervorgetan; das Fitzwilliam Buch enthält mehreres von ihnen. Einem andern hier zu nennenden Tonsetzer, Thomas Ford, glückte es, mit seinem: Since first I saw your face den Wechsel des Zeitgeschmackes zu überdauern, einem Liede, welches in der Melodie des Cantus angenehm und nicht allzu steif und ausdruckslos in den anderen Stimmen ist. Ford war Hofmusiker des Prinzen Heinrich Stuart und wird 1625 unter den Instrumentisten Karl's I. aufgeführt. Noch 10 Jare darnach war er im Dienst. Seine, soweit wir wissen, einzige Publikation ist: Musicke of Sundrie Kindes (1607); Leighton und Hilton (in der Sammlung von „Catches“) druckten mehrere seiner Arbeiten. Die Mus. Ant. Society hat in die schon erwähnte Anthem-Sammlung eine Composition Ford's:

Let God arise aufgenommen, welche technisch wenig bedeutend und im ganzen reizlos ist.

Diese ausführliche Darlegung der Verhältnisse im Musikleben England's war nötig, um die Tätigkeit der beiden sich allerdings in ihrer Schaffensart diametral gegenüberstehenden Meister Dowland und Gibbons ins rechte Licht setzen zu können: zwar ist Dowland wie die Gruppe von Componisten, welche wir zuletzt betrachteten, im ganzen der schmuckvollen polyphonen Schreibweise abhold; er erhebt sich aber durch seine natürliche Begabung unendlich weit über jene. Gibbons seinerseits vertritt im Kampfe der Meinungen das conservative Element: seine Kunst basirt im wesentlichen auf den erprobten Regeln der älteren Meister; auch seine Madrigale sind dessen Zeugen.

John Dowland[7] wurde 1562 zu Westminster geboren, wie Fuller angiebt. Sein Jugendleben, seine Erziehung, seine ersten musikalischen Eindrücke — alles dies ist in tiefstes Dunkel gehüllt. Dass aber sein Bildungsgang ein von dem anderer Musiker völlig verschiedener gewesen sein muss, lehrt die Tatsache, dass er nicht als Mitglied einer geistlichen Sängercorporation aufgeführt wird und auch, abgesehen von den geringfügigen Beiträgen zu East's Psalter, keinerlei geistliche Musik componirt zu haben scheint. Namentlich jener erstere Umstand berührt so eigentümlich, dass man versucht ist anzunehmen, Dowland sei ursprünglich gar nicht für den Musikerstand bestimmt gewesen, wenn er auch selbst sagt, dass von Kindheit an sein Bestreben darauf gerichtet gewesen sei, tüchtiges in der Kunst zu leisten. Dowland, offenbar schon im Besitze guter Kenntnisse, verliess zum ersten Mal im ungefähren Alter von 19 Jaren die Heimat; wol um sich auf seinem Lieblingsinstrumente, der Laute, weiter auszubilden, gieng er nach Frankreich. Das war für ihn der natürlichste Weg: zwischen den Lautenisten Frankreichs und Englands bestanden schon seit geraumer Zeit mannigfache Beziehungen[8], wie z. B. daraus

hervorgeht, dass Franzosen als Lautenschläger in englischen Diensten standen, und dass das Werk: Instruction . . . et Tablature de Luth des Adrian le Roy vom Jare 1574 auch ins Englische übersetzt worden war, nachdem schon 10 Jare früher Lautencompositionen des Engländers Val. Becfarc in Paris gedruckt worden waren. Grossen und dauernden Eindruck scheint indessen der junge Meister in den verschiedenen Städten des Nachbarlandes nicht empfangen zu haben: er selbst spricht wenigstens im Vorworte zu seinem Werke des Jares 1597 so wenig eingehend über seinen französischen Aufenthalt — im Verhältnisse zu den warmen Worten, welche er für Italien und Deutschland findet — dass man den Satz unbedingt aussprechen darf. Wann Dowland nach der Heimat zurückkehrte, ist nicht genau zu sagen [9]. Ernste Musikstudien befähigten ihn, schon 1588 an beiden Universitäten den Grad eines Baccalaureus zu erwerben; später wird er auch als Doctor der Musik genannt, so auch in dem Patent, welches seinem Sohne die Nachfolge des Vaters sicherte [10]; wann und wo er jedoch den höheren Grad, ob er ihn überhaupt erhalten, können wir bis jetzt nicht angeben. Eine zweite Reise nach dem Festlande führte Dowland zunächst nach Deutschland; er betont selbst, dass damals sein Urteil bereits gereifter gewesen sei. Auf deutschem Boden fand er vorzügliche Musiker und „höchst ehrenwerte" Patrone; genau verfolgen lässt sein Weg sich nicht; er selbst erwähnt nur den Herzog Julius von Braunschweig und den gelehrten Landgrafen Moritz von Hessen, deren vielfache Gunstbeweise (der letztere schickte nach Dowland's Rückkehr in sein Vaterland eine Pavane an ihn mit der Überschrift: Mauritius . . fecit in honorem J. Dowlandi Anglorum Orphei; Robert Dowland [11] hat sie in seine: Varietie of Lute Lessons aufgenommen) er nicht genügend rühmen zu können erklärt. Der Besuch an beiden fürstlichen Höfen war offenbar kein zufälliger: kurz nach 1590 waren englische Schauspieler in die Dienste der

beiden um die Förderung des Theaterwesens Deutschlands hochverdienten Fürsten getreten. — Am hessischen Hofe machte Dowland die Bekanntschaft mit Alex. Horologio, in Braunschweig trat ihm der dort angestellte Lautenschläger Gregorio Howet[12] aus Antwerpen näher, dessen Talent und Freundschaftsbeweise ihm in angenehmer Erinnerung blieben. Nach mehreren Monaten schied er aus Deutschland voller Anerkennung dessen, was er in dem „würdigen Lande" gesehen, und lenkte seine Schritte südwärts über die Alpen dem gelobten Lande der Kunst zu. Venedig, Padua, Genua, Ferrara, Florenz und andere Städte besuchte er; überall empfieng Dowland Anregung und Anerkennung; leider nennt er von den italienischen Künstlern, zu welchen er in Beziehungen trat, nur den L. Marenzio, von welchem er einen Brief mitteilt, und den Giov. Croce. Mehr als allgemeine Eindrücke der italienischen Kunst wird man in Dowland's Arbeiten wol vergeblich suchen. — Wieder in England angelangt, veröffentlichte er 1597 sein erstes Werk: Songes or Ayres, welches dem Sir G. Carey, in dessen Hause der Componist vielfaches Lob gefunden hatte, gewidmet wurde. War schon sein Name im Ausland mit Achtung genannt, so fand nun Dowland auch daheim Ruhm und Ehre, und Rich. Barnfield feierte ihn in dem berühmt gewordenen, nachmals Shakespere zugeschriebenen Sonnette:

Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the Lute doth ravish human sense . . . .

Ein Jar, nachdem er seine ersten Schöpfungen der Öffentlichkeit übergeben hatte, rief ihn der König von Dänemark als Lautenisten nach Kopenhagen, woselbst schon vorher englische Instrumentisten Anstellungen gefunden hatten[13]. Man darf vermuten, dass die Berufung Dowland's die Folge einer Reise war, welche im voraufgegangenen Jare Melchior Borchgrevinck, einer der beliebtesten dänischen Instrumentenspieler, im Auftrage

seines Herrn nach London unternommen hatte. Dowland bezog das sehr hohe Gehalt von 500 Thalern für seine künstlerischen Leistungen — hinsichtlich des Einkommens auf derselben Stufe wie die hohen Staatsbeamten stehend. Seine Leistungen weckten so sehr den Beifall Aller, dass Christian IV ihm 1600 eine ausserordentliche Belohnung von 600 Thl. zuwies. Nachdem Dowland 1601 zum Einkauf von Instrumenten in England gewesen war, begann sich das Anfangs so gute Verhältnis zwischen dem musikliebenden Herrscher und dem englischen Meister zu trüben; es ist keine Frage, dass die Schuld hierfür ausschliesslich den Musiker trifft: das glänzende Hofleben, die Beliebtheit, deren sich seine Kunst erfreute, sein beträchtliches Einkommen, alles dies hatte seine Bedürfnisse in einer Weise gesteigert, welche er in normaler Weise nicht befriedigen konnte. Noch suchte man dem verwöhnten und leichtfertig gewordenen Manne zu helfen; endlich aber, 1606, nachdem Dowland den voraufgegangenen Winter in England zugebracht hatte, spitzten sich die Dinge so zu, dass Dowland seiner Dienstleistungen enthoben werden musste.

Durch Vermittlung seiner Schwester Anna, der Gemahlin Jacob's I, erhielt der Dänenkönig für Dowland in der Person des Thomas Cutting, eines Lautenisten aus dem Haushalte der Lady Arabella Stuart, einen Nachfolger. Dowland gieng nach England zurück; noch aber scheint er sich damals nicht dauernd in London niedergelassen zu haben, denn im Vorworte zu der erst 1609 ausgegebenen Übersetzung von des Ornithoparchus Werk: Micrologus sagt er: ich bin jetzt nach Hause zurückgekehrt, um dort zu bleiben. Seine Wohnung lag in der Fetter Lane; er spricht von „seinem Hause": ob es sein Eigentum war, muss dahingestellt bleiben. Noch war der Meister jung genug, den Schlag verwinden und sich eine neue, ehrenvolle Stellung gründen zu können. Und in der Tat wuchs sein Ruhm von Tag zu Tag, Anspielungen auf seine Werke begegnet man in der zeitge-

nössischen Literatur häufig, und hatte Dowland sich schon vor Jaren über den Nachdruck einzelner seiner Arbeiten zu beklagen gehabt, so konnte er schliesslich eine ganze Reihe continentaler Städte aufzälen, deren Drucker sich unberechtigterweise seiner Schöpfungen bemächtigt hatten.

1600 hatte Dowland das zweite Buch seiner „Ayres" beendet und von Helsingör aus der Gräfin Lucy von Bedford gewidmet; im folgenden Jare erschien das dritte Buch, welchem nach 2 Jaren „Lachrymae" folgten, 5 stimmige Stücke für Laute, Viols oder Violinen, welche der Königin Anna gewidmet waren. Von seiner Übertragung des „Micrologus" versprach Dowland sich guten Einfluss auf die zeitgenössische englische Musikproduction; eine in diesem Werke angezeigte grössere Arbeit über das Lautenspiel hat der Meister leider nicht geschrieben, doch stellte er einer Publikation seines Sohnes Robert (1610) einige theoretische Bemerkungen vorauf. Damals scheint er kein festes Amt besessen zu haben; als er sein letztes Werk veröffentlichte (1612), 5 stimmige Gesänge mit Laute und Viols, denen er den elegischen Titel: A Pilgrime's Solace gab, befand er sich als Lautenist in den Diensten des Grafen Walden.

Nicht seine lange Abwesenheit von England, wol aber die grosse Popularisirung und Verflachung des Lautenspiels, der technische Aufschwung der Virginalmusik, die vielfach niedrig-dilettantische Weise der mehrstimmigen Gesänge, der aufkommende Sologesang taten das ihre, Dowland Schritt für Schritt aus der Gunst seiner Landsleute zu verweisen und ihm diejenige materielle wie ideelle Hilfe zu entziehen, deren der Künstler zur gedeihlichen Entfaltung seiner Kräfte bedurfte. Mag ihn selbst die Hauptschuld daran treffen, dass sein Los am Abend des Lebens nicht heiter und sorgenfrei war, seine Klage, dass sein Volk sich von ihm abwende, entbehrt des tiefen tragischen Zuges nicht. Henry Peacham hielt in treuer Freundschaft zu dem Meister, der nun in sein 50. Jar

gieng, und die tief empfundenen Verse, welche er Dowland widmete, beweisen, dass dieser mit seinen Klagen nicht übertrieb. Peacham schreibt (das voraufgehende Bild: Philomele schweigend und einsam in der Tiefe des Winters auf dem entblätterten Strauch sitzend — dürfte allerdings wol auf den Widerspruch der Zoologen stossen):

So since (old frend) thy yeares have made thee white
And thou for others hast consum'd thy spring,
How few regard thee, whom thou didst delight,
And farre and neere came once to hear thee sing.
Ingratefull times, and worthless age of ours,
That lets us pine when it hath cropt our flowers.

Die Angabe Fuller's (welcher 1662 schrieb), dass Dowland in der Chapel Royal Dienste getan habe, entbehrt jeder Begründung. Das dienstliche Verhältnis, welches ihn an Lord Walden band, hatte sich, wann, wissen wir nicht, gelöst; zuletzt fand er noch eine Anstellung unter den Hofmusikern, welche ihn in nahe Berührung mit Nich. Lanier, Rob. Johnson, Maur. Webster, Gaultier u. A. brachte. Besonders der zuletzt genannte Lautenist erfreute sich lebhafter Anerkennung, und es ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, dass der steigende Ruhm des Franzosen gleichfalls dazu beigetragen hat, den Namen seines englischen Genossen zu verdunkeln. So verbrachte der gealterte Meister seine letzten Lebensjare, vor Mangel geschützt, aber ohne die herzliche Teilnahme seiner Landsleute. Anfangs 1626 starb er, am 26. April wurde seinem Sohne Robert des abgeschiedenen Vaters Stelle übertragen.

Man hat behauptet, dass das berühmte, oft zitirte Sonnett: If musique and sweet poetry agree, dessen wir schon gedachten, Dowland die Unsterblichkeit gesichert habe. Nichts kann falscher sein: dass seine Lieder auch heute ihr Publikum finden, ist erwiesen, und noch mehr wird dies der Fall sein, je weiter die Musik in dem Zersetzungsprocess, dem sie als selbständige Kunst heute

unterliegt, fortschreitet. Es ist das beste Zeichen der Lebenskraft von Dowland's Schöpfungen, dass sie Freude und Anteil wecken trotz der bedenklichen ästhetischen Weisheit unserer philosophirenden „Tondichter", die da behaupten: Wert hat nur das, was die Nerven zerpeitscht — ein Dogma, das so gerne gläubig aufgenommen und fürwahr echt künstlerisch! mit dem albernen und frivolen Hinweis auf „unser nervöses Zeitalter und dessen Forderungen" begründet wird! Es war oben davon die Rede, dass sich in Dowland's Werken keine Spuren italienischer Einflüsse nachweisen lassen. Vergleicht man seine Ayres, deren erstes Buch im allgemeinen die bedeutendsten Compositionen enthält, mit den Madrigalen Marenzio's oder mit den Schöpfungen seiner italienische Meister mehr oder weniger bewusst nachahmenden Landsleute, so springt der Unterschied sofort klar in die Augen; und zwar nach zwei Seiten hin: einmal spielt bei Dowland die contrapunktische Verkettung der Stimmen eine absolut untergeordnete Rolle, zweitens vermeidet er die feine Ciselirarbeit, wie sie Marenzio noch wenig, seine Nachfolger aber principiell und oft im Übermass anwendeten, jene vielfach gesucht erscheinende Ausschmückung einzelner prononcirter Wörter.

Dass die Musical Antiquarian Society von der Herausgabe der späteren Arbeiten des Meisters absah und nur das erste Buch der Ayres neu druckte, war wolgetan: vieles darin macht wirklich den Eindruck, als habe Dowland sich ausgeschrieben, wenn er auch zuweilen noch den alten, naiven und zugleich edlen Ton, welcher die Gebilde der ersten Sammlung so unwiderstehlich anziehend macht, erreicht. Dowland beginnt meist mit homophonen Einsätzen; er lässt die Stimmen nur nacheinander eintreten, sobald es sich um die genaue Markirung eines Wortes handelt; hier zeigt er sich vom Madrigal beeinflusst. Später treten dann zuweilen kleine Imitationen auf, deren Berechtigung man mit Leichtigkeit nachweisen kann. Sein Hauptaugenmerk richtet er

jedoch auf rhythmische Vielseitigkeit, auf Sangbarkeit und Ausdrucksfülle der Melodieen. Man findet für alles dies die prägnantesten Beispiele und sehe z. B. das Lied: Can she excuse: die Stimmen sind in diesem eindringlichen, trotz der schwungvollen Melodik an erhöhten Sprechton gemahnenden Liede zunächst rhythmisch gleichmässiger als in den meisten anderen Fällen geführt; Dowland empfindet nun selbst den etwas starren Ausdruck als störend und bringt bei der Frage: Wilt thou be thus abused . ., bei welcher die Aussenstimmen rhythmisch stark bewegt in Dezimen gehen, eine sehr merklich hervortretende Imitirung des Altes durch den Tenor. Wenn das Wort „Sprechton" gebraucht wurde, so ist nicht an irgendwelche Art consequenter Silbentrommelei zu denken; Dowland besass viel zu viel natürliches Gefühl für edle Melodik und zu bedeutendes Geschick für rhythmische Combinirung, um in derartige Plattheiten zu verfallen; wo sich in seinen Arbeiten die musikalische mit der Silbenquantität deckt, ist dies entweder dem Zufall oder dem Streben nach möglichster Vielseitigkeit der rhythmischen Gliederung zuzuschreiben. In einzelnen Gesängen hat Dowland eine Innigkeit und Keuschheit des Ausdruckes erreicht, eine Verbindung von naiver Schlichtheit und lauterster Vornehmheit, welche erstaunlich ist. Man sehe das rhythmisch schmucklose und darum nicht zum wenigsten wirkende: Now, o now I needs must part oder die hingebend innigen Lieder: Come away und Come again.

Wie sorgsam er darauf bedacht ist, die Worte einzeln in das rechte Licht zu stellen, und trotz Vermeidung breiter Tonmalerei zu charakterisiren, wie er versteht ungeachtet der mehr homophonen als polyphonen Schreibweise die Stimmen zu individualisiren (das letztere oft in ganz wundervoller Weise!), das lehrt ein Blick auf die Nummern 7 und 14 des ersten Heftes; in jener bei der Stelle: And on my faith, my faith shall never break gehen Tenor und Bass in halben Noten, der Cantus I begleitet sie syncopirend in Noten gleicher Länge, wäh-

rend der Cantus II zunächst sequenzenartig in Vierteln springend vorwärts strebt, um sich erst am Schlusse zur Bekräftigung des im Texte ausgedrückten Gelübdes mit jenen zu vereinen. Hier ist eine bei der Vorliebe Dowland's für consonirende Akkorde besonders bemerkenswerte Selbständigkeit der Einzelstimmen erzielt, welche in ihrer Art wahrhaft genial zu nennen ist und in der älteren Musikliteratur ziemlich vereinzelt dasteht. Bei der verhältnismässig engen Umgrenzung des Gebietes, auf welchem er arbeitete, ist es nicht sonderlich überraschend, dass Dowland sich zuweilen nicht in der Melodik, sondern in seiner Satztechnik, der Stimmgruppirung u. s. w. wiederholt. Man vgl. in dieser Beziehung mit dem soeben erwähnten Lied das andere: All ye whom love u. a. m. Harmonischen Schrullen und Absonderlichkeiten ist er abhold; die Mittel, welche er anwendet, sind meist geringfügig; mit einigen Vorhalten, Trugschlüssen und kleinen Verzierungen vermag er aber seine Melodieen so farbenreich, seine Harmonik so abwechselnd zu gestalten, dass der Gesammteindruck seiner Schöpfungen ein überaus befriedigender ist.

Es sind der feinen Einzelzüge zu viele, um sie alle aufzuführen; das Gesagte genügt jedoch, erkennen zu lassen, dass Dowland's Ruhm keineswegs unberechtigt war; er hat Werke geschaffen, welche dem sie sorgsam Prüfenden reiche Anregung geben, Werke, welche tief empfundene, sorgsam abgetönte, echt musikalische Stimmungsbilder sind. Mag seine Begabung immerhin eine einseitige zu nennen sein, mag er in richtiger Erkenntnis der Grenzen seiner schöpferischen Kraft das Gebiet umfassender polyphoner Combinationskunst gemieden haben: seine besten Tonsätze werden dauern, so lange der Sinn für schlichte Schönheit in der Kunst lebt.

Orlando Gibbons

Die Zal der Kirchenkomponisten von einiger Bedeutung ist in dieser Periode gering; charakteristisch für sie ist, dass sie sich oft von der reinen Polyphonie abwenden

und, wie auch East tat, die Begleitung ihrer Anthems durch eine Gruppe von Streichinstrumenten oder die Orgel voraussetzen. Auch Gibbons hat zuweilen eine Violenbegleitung für kirchliche Stücke angewendet. Rein polyphone Compositionen schrieb John Amner, welcher 1610 Organist zu Ely wurde. 3 Jare danach wurde er zu Oxford graduirt und starb 1641. Viele handschriftliche Arbeiten[1] von ihm warten noch auf Veröffentlichung; seine schon erwähnten: Sacred Hymnes erschienen 1615. In ihnen hat Amner die Compositionsart des Madrigals für den geistlichen Tonsatz nicht zu dessen Vorteil angenommen. Höher als er steht Thomas Tomkins[2], welcher gegen 1590 in Pembrokeshire geboren wurde und nach seiner Graduirung zu Oxford (1607) Organist an der Cathedrale zu Worcester und (1621) an der Chapel Royal wurde. Tomkins starb 1656. Er schrieb „Songs", welche ins Jar 1622 oder 23 gesetzt werden; einer derselben ist Byrd gewidmet, welchen der Verfasser seinen alten und hochverehrten Lehrer nennt. Im Jare 1664 erschien eine Sammlung[3] kirchlicher Compositionen unter dem Titel: Musica Deo Sacra et Ecclesiae Anglicanae (4 stimmig mit Orgel), welche den Autornamen dieses Tomkins, wie Davey mit Recht hervorhebt, möglicherweise fälschlich trägt. — Martin Peerson wurde (nach Wood) zu Ely geboren, graduirte 1613 an der Oxforder Hochschule, wurde um 1630 Knabenlehrer an St. Paul's und starb 1650. Sein erstes Werk: Private Musicke veröffentlichte er 1620. Diesen begleiteten Gesängen liess Peerson nach 10 Jaren die bereits erwähnten „Mottects" folgen, welchen er den Nebentitel „Grave Chamber Musique" gab, geistliche Madrigale mit Orgelbegleitung. Diese Werke verraten ebenso wie die Fantasieen für Violen, deren Bau ähnlich denen des Okeover ist, den geschulten Tonsetzer, welcher freilich auf eine höhere Beachtung keinen Anspruch machen kann. Auch in seinen „Fancies" kann man die Keime der thematischen Durchführung erblicken; kleinen chromati-

schen Gängen ist er wie seine Zeitgenossen nicht abgeneigt [4].

Neben diesen Männern muss Thomas Ravenscroft genannt werden. Er wurde 1593 geboren und empfieng die erste Anleitung in der Kunst durch Edw. Pearce als Chorknabe an St. Paul's. Schon im Alter von 14 Jaren wurde er Baccalaureus der Universität Cambridge. Aber die Hoffnungen, welche man unzweifelhaft auf den frühreifen Knaben setzte, erfüllten sich in keiner Weise: weder als schaffender Tonkünstler noch als Theoretiker hat er irgend etwas geleistet, das die „wichtige Stellung", welche ihm die Engländer gerne in der Geschichte ihrer Musik einräumen, zu rechtfertigen vermöchte. Als prononcirter Typus der auf englischem Boden nicht ganz seltenen Gattung von Menschen, die halb Gelehrte, halb kaufmännische Speculanten sind, bietet er auch als Mensch keine sympathische Erscheinung. Als Gelehrter — vielleicht sagen wir noch besser: „would be" Gelehrter — versuchte er im Zeitalter des erwachenden monodischen Stiles eine Wiedereinführung der complizirten Mensuraltheorieen, als Geschäftsmann speculirte er auf die Kauflust seiner Landsleute durch seine Sammlung von Canons. Ravenscroft hat 2 theoretische Abhandlungen geschrieben; die bedeutungslosere derselben, welche Manuscript blieb, behandelt die Elementarlehre; die grössere Arbeit betitelt sich: A Briefe Discourse of the true . . use of Charact'ring the Degrees by their Perfection . . . Ravenscroft schrieb sie im Alter von 22 Jaren, und schickte ihr Lobgedichte von Giles, Campion, Pierson u. s. w. voll tönender Phrasen wie üblich voraus. Er spricht viel von sich selbst, seinen Absichten und Zwecken, wie er denn überhaupt den Mund recht voll zu nehmen pflegt. Im Bewusstsein seiner Würde als Unterrichteter in den freien Künsten betont er die unumgängliche Notwendigkeit der Kenntnis des Lateinischen für den Musiker; dem Joh. Nucius spricht er die Erwähnung Dunstable's nach, was Davey Gelegenheit

giebt, ihn deshalb emphatisch zu rühmen. Der Tractat enthält Madrigale von ihm, Bennet und seinem Lehrer Pearce. 1609 veröffentlichte Ravenscroft die bekannten Sammlungen von Catches: Pammelia und Deuteromelia, welchen er nach 2 Jaren Madrigale unter dem Titel: Melismata folgen liess. 1621 schloss sich daran sein grosses und sehr gerühmtes Psalterwerk, in welchem 48 Harmonisationen von ihm selbst herrühren. Daneben existirt noch manches im Manuscript.

Es ist überflüssig, sich lange bei den Canons aufzuhalten. Sieht man, wie auf die dümmsten Texte, z. B.:

Now God be with old Simeon
For he made Cannes for many a one

oder:

There lies a pudding in the fire

neben Sätze der Liturgie u. s. w. Canons über Canons geschrieben werden, wie in dem Satze: qui canere potest, canat — „canere" durch „to catch" übersetzt wird, so kann man Shakespere's spottendes Wort über die endlose Pflege dieser Form, die Gewohnheit, bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit einen Canon abzuleiern, begreifen, und man ist versucht, in der ganzen Erscheinung eine Art von musikalischem Veitstanz zu sehen. Die Sätzchen sind fast durchweg so eingerichtet, dass ihre Ausführung keinerlei Schwierigkeiten macht.

Der letzte der bedeutenden Tonmeister, deren Wirksamkeit vor die Zeit der grossen Rebellion fällt, war Orlando Gibbons. Er wurde als Sohn des Stadtmusikanten William Gibbons im Jare 1583 zu Cambridge geboren. Seine Brüder, Edward und Ellis, ergriffen gleich ihm des Vaters Beruf, und alle drei machten, zunächst wol von William vorbereitet, nacheinander denselben Lehrgang durch: als Chorknaben an King's College. Wir wissen, dass Orlando's ältester Bruder (der ungefähr 1563 geboren wurde) bei dessen Ausbildung mitwirkte, da Edward, während Ellis nach Salisbury zog,

in Cambridge blieb und an dem genannten College als Organist Anstellung fand, als Orlando's Studien daselbst begannen. Allzu lange genoss dieser freilich des Bruders Unterricht nicht: nachdem Eduard zu Oxford den Grad als Bachelor of Music erlangt hatte, wurde er bald darauf als Organist nach Bristol berufen; später siedelte er nach Exeter über, um dort, nicht mehr ausschliesslich als Musiker tätig, zu bleiben, bis die Puritaner 1645 diese Stadt eroberten. Er soll zweimal sehr reiche Heiraten geschlossen haben, so dass man von ihm erzält, er habe Karl I einst eine bedeutende Summe vorstrecken können. Das wenige, was von Edward Gibbons's Compositionen [5] auf uns gekommen ist, genügt nicht, seine Fähigkeiten erkennen zu lassen. Orlando, um zu diesem zurückzukehren, muss schon früh aussergewöhnliche Fähigkeiten gezeigt haben; er war 21 Jare alt, als er (am 21. März 1604) an die Stelle von Arthur Cock zum zweiten Organisten der Chapel Royal gewählt wurde. Über sein Verhältnis zu Edmund Hooper, seinem Collegen, sind wir nicht weiter unterrichtet, als dass eine Spannung, welche wegen dienstlicher Fragen allmälig zwischen beiden entstand, dadurch befriedigend gelöst wurde, dass beide ausdrücklich als gleichberechtigt anerkannt wurden, und nur die Bestimmung erfolgte, der Ältere solle an den Hauptfesten zuerst Dienst tun [6]. — Die Compositionstechnik und sein Instrument völlig beherrschend, gewann Gibbons bald als ernsten Zielen zustrebender Musiker Ansehen und Aufmunterung von Seiten seiner Kunstgenossen; es war sicherlich keine leichtwiegende Ehrenbezeugung für ihn, als sich der ehrwürdige Will. Bird und der glänzende Virtuose John Bull mit ihm, dem jungen Manne, zur Herausgabe der schon erwähnten umfangreichen Sammlung von Klavierstücken, Parthenia, vereinten. Gibbons's erste selbständige Veröffentlichung bestand aus Fancies für 3 Violen (ca. 1609); 1612 liess er Madrigale folgen, Compositionen, welche seinen Namen mit in erster Reihe unsterblich machten. Die

Vorrede zu ihnen erwähnt der freundschaftlichen Beziehungen zu Sir Chr. Hatton, unter dessen Dache die Mehrzal der Madrigale entstanden war. Gibbons veröffentlichte nichts weiter ausser den Gesängen zu George Whither's Hymnen und dem Beitrag zu der Publikation Leighton's (beide erschienen 1614). Wir suchen vergeblich nach einem Schlüssel für diese auffallende Tatsache. Nachdem Gibbons im Mai 1622 um die Verleihung des Doctortitels bei der Universität Oxford eingekommen war und denselben erhalten hatte, folgte er im Jare darauf einem Rufe an die Westminster Abtei, an welcher durch den Tod von John Parsons die Stelle als Organist frei geworden war.

Wir wissen wenig mehr aus seinem Leben. Seine Gattin, Elisabeth Patten, hatte ihm 7 Kinder geboren, von denen 2 seinen eigenen Beruf ergriffen, ohne jedoch zu irgend welcher Bedeutung zu gelangen. Als Karl I sich zu seiner Vermählung mit Henriette, Tochter Heinrich's IV von Frankreich nach Canterbury begab (1625), hatte Gibbons mit mehreren andern Musikern sich dem Gefolge anzuschliessen. Er war seit 4 Jaren Senior Organist; an Stelle des gestorbenen Hooper war Thomas Tomkins von Worcester getreten, der schon genannte Schüler Bird's. Gibbons hatte die Festmusik für den feierlichen Empfang der Königin zu componiren; als er in Canterbury angelangt war, ereilte ihn ganz unvorhergesehen der Tod: er erlag am 5. Mai einem Schlaganfalle. Man begrub den nur 42 Jare alt gewordenen Meister in der Cathedrale der altberühmten Stadt, und die Liebe seiner Angehörigen errichtete ihm ein Denkmal, das seine bürgerlichen und künstlerischen Vorzüge mit beredten Worten pries. An seine Stelle trat Thomas Warwick.

Die Compositionen Gibbons's, auf welche sich neben den Madrigalen sein Ruhm hauptsächlich gründet, die kirchlichen Werke, wurden zum Teil 1641 durch Barnard und vollständig 1873 durch Ouseley der Welt bekannt

gegeben. Was den Tonsetzer selbst abgehalten hat, sie herauszugeben, ist nicht mit Gewisheit zu sagen; doch darf man das mangelnde Interesse weiter Kreise für kirchliche Kunst sicherlich mit in Anschlag bringen. Vergleicht man die 3 grösten unter den älteren englischen Componisten mit einander, so wird man Tallis den einseitigsten nennen müssen, insofern als ihm jedes Verständnis für die Notwendigkeit intensivster Stilunterschiede zwischen geistlicher und weltlicher Musik abgeht. Seine Kirchenmusik ist jedoch objectiver, leidenschaftsloser als die Bird's, welche, wenn sie auch durchaus nicht von dem Instrumentalstil beeinflusst erscheint, doch ein bewusst persönliches Element in sich trägt.

Gibbons seinerseits zeigt in der einfachen Grösse seines kirchlichen Stiles eine entschiedene Hinneigung zu dem älteren seiner Vorgänger, wenngleich er zuweilen eine bewegtere Satzbildung vorzieht. Die grossen Umwälzungen, welche sich innerhalb seiner Kunst vollzogen, liessen sein Schaffen für die Kirche unberührt; mit sicheren Schritten gieng er auf der Bahn der Alten vorwärts, das Gebiet der kirchlichen Composition stand ihm zu hoch, so sehr schien ihm das Ideal geistlicher Musik erfüllt zu sein, dass er nicht wagte, den Kirchenstil durch Zugeständnisse an den modischen Geschmack der Menge zugänglicher zu machen. So ist der Grundzug seines Wesens künstlerischer Ernst, der jedem problematischen Experimentiren abhold ist.

Die formellen Aufgaben der Kunst löst er mit leichter Hand, seine Gedankengänge entwickeln sich klar und durchsichtig, seine Harmonie liebt breite und majestätische Klangfülle. Vor Tallis zeichnet Gibbons jedoch ein grösseres Geschick zu melodischer Erfindung aus, dessen z. B. sein herrliches Anthem: Almighty and everlasting God Zeuge ist. Jeder rein sinnlichen Klangwirkung geht er aus dem Wege; immer ist es die hoheitsvolle, abgeklärte Grösse und Einfachheit des reinen polyphonen Kirchenstiles, der er in seinen geistlichen Tonsätzen

nachstrebt, und wer an der Hand der verdienstlichen Publikation Ouseley's sich in seine Werke vertieft, wird durch die Fülle und Mannigfaltigkeit seiner Motive, durch die technisch meisterhafte Factur, die ungekünstelte Machtfülle seiner Schreibweise überrascht werden. Des prinzipiellen Unterschiedes zwischen Tallis's: Dorian Service und Gibbons's berühmtem Service in F gedachten wir bereits; darf man die reiche contrapunktische Gliederung in diesem als eine Art künstlerischen Protestes gegen die nicht verstummende Forderung einzelner geistlicher Kreise nach völliger Schmucklosigkeit liturgischer Musik erblicken, so ist andrerseits zu sagen, dass in Gibbons's Werk dem Hauptzweck derartiger Musik, wie ihn die Kirche auffasste, nicht genügend Rechnung getragen ist: den Sinn des Wortes verdunkelt das reiche contrapunktische Gewand.

Seine Madrigale sind zum grösten Teile der höchsten Beachtung wert; neben dem noch heute viel gesungenen: The Silver Swan verdiente noch manches andere einen Platz in den Programmen der Musikvereine. Im ganzen überwiegt die elegische, zum Teil melancholische Stimmung in ihnen: von Herzen sich freuen und diese Freude in Tönen ausströmen lassen vermochte Gibbons nicht. Dass seine Madrigale zuweilen eine gewisse archaistische Färbung aufweisen, ist nicht abzustreiten; sie wird bedingt nahezu ausschliesslich durch die oft wenig bestimmt ausgesprochene Tonalität oder besser gesagt durch den Widerstreit zwischen den alten und den neuen Tonreihen. Gibbons wurde zwar in seinen weltlichen Vokalwerken wie in seinen Instrumentalstücken von der Morgenluft der neuen Kunst berührt; aber sich rückhaltlos der modernen Strömung hinzugeben, dazu fehlte ihm neben leichter Beweglichkeit des Denkens vielleicht auch die Anregung; seine Hinneigung zum gewichtig-ernsten drückt sich schon in der Bildung seiner Motive aus, sie zeigt sich in der Art, wie er dem Kunstmittel, durch rhythmisch scharf vortretende Tongewinde einzelne Wörter besonders zu pointiren, aus dem

Wege geht, wie es ihm darum zu tun ist, für die Gebilde seiner Fantasie einen bestimmt umgrenzten, meist ernsten Stimmungscharakter beizubehalten und den künstlerisch notwendigen Wechsel der Farben fast nur nach musikalischen, nicht nach „poetischen" Rücksichten zu bestimmen: so umgeht Gibbons tonmalerische Ausschmückungen auch dort, wo nach Ansicht der Zeitgenossen die Worte geradezu dazu drängen. Er bringt wol Fiorituren an, aber ihre Begründung ergiebt sich dann meist nur aus dem Bau der Composition. Man darf also sagen, dass es ihm nicht um das einzelne Wort zu tun ist, vielmehr ausschliesslich um die gröstmögliche musikalische Einheit.

Manche der früheren Angaben haben auch auf seine Madrigale Bezug; so ist auch in ihnen der Wechsel zwischen homophonen und polyphonen Stellen zu bemerken; treten jene bei mehr allgemein gehaltenen Textworten auf, so wird die polyphone Stimmverschlingung in dem Augenblicke angewendet, wo der Wortinhalt nach intensiverer Färbung ruft. Der Bau der Madrigale ist jedoch durchaus nicht gleichartig, die Stimmgruppirung ist vielfach verschieden, so dass nicht ein Motiv in allen Stimmen gebracht wird; es stehen zuweilen je 3 und 2 Stimmen in Beziehung, oder 3 sind festgegliedert, während die beiden andern frei und ohne gegenseitige Bezugnahme gebildet sind, wobei jedoch die eine derselben von der andern rhythmisch streng unterschieden wird; oder es tritt gleich mit dem Hauptmotiv ein bewegterer Contrapunct auf; zuweilen sind auch einzelne Stimmen nur zur harmonischen Füllung bestimmt u. s. w.

Auch Gibbons ist die Ehre widerfahren, mit dem Vollender der katholischen Kirchenmusik verglichen und der Welt als — vierter — englischer Palestrina vorgestellt zu werden; einige seiner nachgeborenen Landsleute haben, wol in rechter Erkenntnis der Gefährlichkeit derartiger Vergleiche, deren praktisches Ergebnis meist das Gegenteil dessen ist, was mit ihnen beabsichtigt wurde,

von seinen Arbeiten gesagt, sie seien der römischen Schule in der Zeit ihrer höchsten Blüte würdig, und Barrett tat, um seiner Bewunderung des Meisters den denkbar höchsten Ausdruck zu verleihen, die Äusserung: Among his fellow-musicians Gibbons stands out in as clear and defined an outline as does Shakespeare among the many dramatists of Elisabeth's reign. In his imagination, fancy, scientific knowledge, and in his power of concentration, Gibbons may be considered as the musical Shakespeare of his age, though he was not the Shakespeare of music generally." Kein Vergleich kann schiefer und zugleich törichter sein, wie sich nach dem Gesagten und im Hinblick auf die weit grössere Vielseitigkeit William Bird's ohne weiteres ergiebt.

Will man ihm gerecht werden, so lasse man auch ihn für sich selbst reden und einstehen; er hat wahrlich genug zu sagen und bedarf der Drapirung mit dem Namen des Grössesten seiner Zeitgenossen nicht.

VIII. KAPITEL.

Die Musik während der Herrschaft des Puritanismus.

Nach dem Tode des letzten der vier grossen englischen Tonsetzer der Zeit hatte sich die Productionskraft der Nation auf musikalischem Gebiete erschöpft; aber wären selbst hervorragend begabte Künstler zu finden gewesen, die politischen Verhältnisse in England hätten der Entfaltung ihrer Kräfte ein baldiges Ziel gesetzt. Überaus gering ist die Zal der Werke, welche während der 20 Jare, die König Karl's Hinrichtung voraufgiengen, erschienen: es war keine Zeit, in der man an ernste Kunstpflege denken konnte; und auch im republikanischen England lag, soviel auch musizirt wurde, die Kunst darnieder.

Es genügt, die Entwicklung der politischen Ereignisse in grossen Umrissen zu zeichnen; im engsten Anschlusse an sie vollzog sich der rapide Niedergang der englischen Musik. Zu keiner Äusserung absolutistischen Gelüstens, wie sie den Herrschern aus dem Hause Tudor geläufig waren, hatte das Volk geschwiegen; aber war unter dem entsetzlichen Tyrannen Heinrich VIII das bürgerliche Element noch nicht zu genügender Oppositionsfähigkeit herangereift, so hatte Elisabeth durch glückliche politische Schachzüge, denen günstige Zufälligkeiten noch zu Hilfe kamen, ihre Herrschaft mit einem dem englischen Nationalstolze schmeichelnden Glorienschein umgeben können: nur so ist es zu erklären, dass das in seiner politischen Bildung mächtig erstarkende, seiner Kraft sich mehr und mehr bewusst werdende Volk so verhältnismässig lange zögerte, ehe es zum todbringenden Schlage gegen ein System ausholte, dessen Endziel die Unterdrückung seiner Freiheit war. Für das Königtum wurde es besonders verhängnisvoll, dass am Vorabende der die Entscheidung zwischen Parlament und Herrscher bringenden Dinge ein Mann auf dem englischen Königstrone sass, der, wie ihn Macaulay genannt hat, Feigling, Hanswurst und Schulmeister zugleich war, ein Mann, den die Natur selbst gegen die Anforderungen seiner Zeit blind und taub gemacht zu haben schien, ein Wesen, das alle Eigenschaften in sich vereinigte, welche dem Volke die ganze Institution des Königtums verächtlich und lächerlich erscheinen lassen mussten. Unter dem Sohne des ersten Stuart, unter Karl I gieng die verderbendrohende Saat unheimlich schnell auf: jetzt stand nicht mehr der Adel oder der Clerus allein gegen den Herrscher, es wurde ein Kampf zwischen dem mündig gewordenen Volke und dem schrankenlosen absolutistischen Principe, ein Kampf zwischen Sittlichkeit und Sittenlosigkeit. Jetzt reifte dem Protestantismus seine gewaltigste Frucht, und des grösten Fürsten, der je England regierte — so nennt ihn Macaulay — des wahren Be-

gründers der welthistorischen Stellung seines Landes, Oliver Cromwell's Genie zerschmetterte den morschgewordenen und schmachbeladenen Königssitz. Auch den Katholizismus traf der Streich, den grimmerfüllten Gegner des grossen puritanischen Gedankens, die römische Kirche, in welcher, wie Milton sagt, die Tyrannei herrschte, dass der, welcher sich dem geistlichen Stande widmen wollte, sich als Sclave unterwerfen und einen Eid leisten musste, der ihn, wenn er nicht ein dehnbares Gewissen hatte, zum Meineidigen machte, oder ihn mit seinem Glauben in Widerspruch setzte ...

König Karl hatte unter allen Gefahren seiner Regierung den Sinn für die ideellen Güter des Lebens nicht verloren, er erkannte das Genie Van Dyck's, förderte den grossen Architekten Inigo Jones und schätzte Wilson und Jenkins, die Musiker, aufs höchste. Als der Sieg des Puritanismus entschieden, und des Königs Haupt unter dem Beile gefallen war, suchte die neue Macht alles auszutilgen, was an das verhasste Königtum, dessen Berechtigung noch wenige Jare zuvor der sonderbare Staatsphilosoph Thomas Hobbes aus physikalischen Gründen hergeleitet hatte, erinnerte; auch gegen die Kunst und die Poesie richteten sich ihre wütenden Angriffe, welche zum Teil von Erfolg gekrönt waren; der Fanatismus, der die Puritaner erfüllte, seine durch das alte Testament inspirirte Verfolgungssucht Andersgläubiger, seine absonderliche sozialpolitische Idee, aus dem englischen Volke eine Gemeinde von Heiligen in ihrem Sinne machen zu wollen, eine Gemeinde, deren bleiern monotene Langeweile die Menschen zuletzt, wie Scherr mit Recht bemerkt, hätte zur Verzweiflung oder zum Blödsinn treiben müssen, ist die dunkle Kehrseite der grossen Erscheinung des Puritanismus. „Aus Liebe zur Freiheit wurden seine Bekenner in kurzer Zeit zu unerträglichen Tyrannen.“ „Die vollste Energie ihres Hasses“ wendeten die Puritaner gegen das Theater und gegen die Kirchenmusik. Auf diese letztere richten wir zunächst unsern Blick. Um das

Jar 1630 hatte sich eine nicht unbedeutende Opposition gegen die Genfer Theologen-Schule in England Bahn gebrochen, deren Führer Erzbischof Laud war: die berühmte Kapelle von Lambeth House, aus welcher die herrlichen gemalten Fenster, Chor und Orgel entfernt worden waren, wurde aufs neue in einer den römischen Kirchen ähnlichen Weise geschmückt; Gewaltmassregeln unterdrückten den Widerspruch einzelner Geistlichen. Aber die puritanischen Stimmen liessen sich auf die Dauer nicht zum Schweigen zwingen; Laud's Unpopularität war ihnen eine gewaltige Hilfe. In diese Zeit der Gährung fiel die Veröffentlichung der überaus wichtigen Sammlung englischer Kirchenmusikwerke durch John Barnard[1], welcher sich ein unvollständiger Nachdruck der Siren Coelestis (1638) anschloss, welches Werk G. Victorinus 1616 in München zuerst herausgegeben hatte[2]. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass bei der Wiederherstellung der alten Gebräuche in der anglikanischen Kirche — auch der Gottesdienst des modernen Anglikanismus zeigt noch die den continentalen Protestanten überaus fremd berührende Hinneigung an das römische Ceremoniell — der Einfluss der Königin Henriette Marie tätig war. Die Aufstellung neuer Orgeln, die ausgedehnte Pflege reichgegliederter Musik erbitterte zuletzt die Puritaner so, dass sie ihre Klagen im Parlamente vorbrachten und einen ihren Anschauungen — vorläufig — entsprechenden Beschluss herbeiführten. Dies rief Gegenäusserungen hervor, auf welche mit dem Hinweis auf die Liderlichkeit der Sänger geantwortet wurde. So gieng das Geplänkel hin- und herüber; in dem Augenblick jedoch, wo Karl's unkluge und frivole Politik den Bürgerkrieg entzündete, setzten die Puritaner ihre Angriffe ins Praktische um, zerstörten die Orgeln und Compositionen, deren sie habhaft werden konnten[3] und brachten 1643 und 1644 Gesetzentwürfe im Parlament durch, welche die Abschaffung des Episcopates, des Heiligendienstes, der Musikaufführungen geboten.

Was die geistlichen Tonsetzer während der ganzen Epoche geschrieben hatten, war wenigstens numerisch nicht ganz unbedeutend; gedruckt wurde selbstredend nur ganz weniges davon. Von Will. Cranford[4], welcher nach Wood Mitglied des St. Paul's Chores war, werden handschriftliche Anthems bewahrt; in Ravenscroft's Psalter und Hilton's Sammlung von Catches finden sich Kleinigkeiten von ihm gedruckt. George Jeffries diente König Karl während des Krieges als Organist zu Oxford; die Bibliothek des Royal Colleg enthält von seiner Hand 80 Motetten, über welche Näheres noch nicht bekannt geworden ist. Leonh. Woodson aus Winchester war Organist zu Eton und später an der Kapelle des Schlosses zu Windsor. Barnard druckte ein Te Deum seiner Arbeit. Wie von ihm, so bewahren auch die Sammlungen zu Peterhouse Anthems von John Hutchinson, der 1614—1646 Organist an der Cathedrale zu Durham war. Richard Portman, ein Schüler von O. Gibbons, folgte 1633 dem Th. Day. als Organist an der Westminster Abtei und trat 5 Jare darauf an die Stelle von John Tompkins in die Kgl. Kapelle ein. Er stand bei dem Dean von Westminster, Williams, einem grossen Musikfreunde, in Gunst und begleitete diesen auf einer Reise in Frankreich. Viele seiner Anthems sind handschriftlich erhalten. Portman starb um den Beginn von 1656.

John Hilton werden wir als Componisten von „Ayres“ und interessanten Dialogen später kennen lernen. Anthems seiner Arbeit werden in Peterhouse bewahrt. Er war 1599 geboren, wurde 1626 Baccalaureus zu Cambridge, veröffentlichte im Jare darauf die „Ayres“ und wurde 1628 Organist an St. Margaret's Westminster. 1652 gab er seine berühmte Sammlung: Catch that catch can heraus und starb 1657. Andere Tonsetzer des Zeitraums sind Thom. Wilson, Organist zu Peterhouse, Henry Molle, John Mudd, Organist zu Peterborough, Henry Palmer und Henry Loosemore.

Dieser stammte aus Devonshire, war Chorknabe in Cambridge und wurde Organist am King's College daselbst. 1640 erhielt er den Titel eines Baccalaureus der Musik. Nachdem er, wie auch Portman, während des republikanischen Interregnums als Privat-Musiklehrer gewirkt hatte, erhielt er nach der Restoration die Stelle als Organist an der Cathedrale zu Exeter; hier trat er zum Katholizismus über, gieng ins Ausland und starb 1570. Eine Anzal kirchenmusikalischer Werke von ihm wird in Peterhouse bewahrt, deren genauere Prüfung bis jetzt noch nicht erfolgt ist.

Diesen schliessen sich noch einige andere Tonsetzer an, deren Namen uns Clifford's Divine Services and Anthems (1663) überliefert, oder welchen man in Handschriften jener Zeit begegnet. Einer derselben ist John Cobb, welcher bei Laud sehr in Gunst gestanden haben muss: in seinem Testament vermachte dieser dem Musiker einige Instrumente und eine Summe Geldes. Cobb trat 1638 in die Hofkapelle ein; er wird in Lawes's Psalmen Organist der Chapel Royal genannt. In Hilton's und Playford's Sammlungen sind Arbeiten von ihm zu finden. Sandys's Übersetzung der Psalmen erschien mit einigen Tonsätzen von H. Lawes 1637; 2 Jare darnach gab Child 3 stimmige „Choice Psalms" heraus; an diese Werke schloss sich 1648 die Veröffentlichung der Psalmenbearbeitung von Henry und Will. Lawes. Wir werden den zuletzt genannten Tonsetzern später wieder begegnen. Das, was auf dem Gebiete weltlicher Musik gedruckt wurde, ist noch schneller aufgezält: von Walter Porter erschienen begleitete Gesangssätze und Instrumentalstücke (1632), welche ebenso wie eine 7 Jare später erschienene Sammlung verloren sind. Nach Wood war Walter der Sohn des Henry Porter, welcher 1600 zu Oxford den Grad als Baccalaureus erhielt; er wurde 1616 für die Chapel Royal verpflichet und erhielt im folgenden Jare durch den Tod von Peter Wright eine definitive Anstellung daselbst. 1639 wurde er Chor-

meister an der Westminster Abtei. Nachdem er in Folge des Sieges der Puritaner seine Ämter eingebüsst hatte, wurde Porter von Sir Edw. Spencer unterstützt. Welche Stellung er nach der Restoration des Königstums einnahm, ist unbekannt; man weiss nur noch aus seinen späteren Jaren, dass er (1657) einige Psalmen der Sandys'schen Übertragung in Musik setzte (2 stimmig mit Bass) und 2 Jare darauf starb. Neben seinen Werken sind an dieser Stelle nur noch East's Violenstücke zu nennen.

Wir haben nunmehr die Stellung der Puritaner zur Profanmusik zu betrachten. Burney's Angaben darüber sind bis in die jüngste Zeit ohne Widerspruch geblieben, wie denn überhaupt die Historiker aller Zungen behauptet haben, dass der Puritanismus jeder Art von Lebensgenuss ein Ende zu bereiten bestrebt gewesen sei [5]. Mit Recht hat demgegenüber Davey auf die Äusserungen wolwollender Gesinnung gegenüber der Kunst hingewiesen, welche hervorragende Vertreter des Puritanismus getan haben; und doch sind diese mit dem wirklichen Zustande der Musik am Ende der puritanischen Herrschaft nicht in Einklang zu bringen: wir werden sehen, dass die musikalischen Verhältnisse England's vor der Restoration trotz der nicht geringen Zal von Publikationen, trotz der Pflege, welche die Musik im Familienkreise gefunden hatte, wenig erfreuliche waren.

Der genannte Autor hat eine Liste der in den 10 Karl's II Einzug in London voraufgehenden Jaren erschienenen Werke gegeben; es ist wenig wertvolles darunter, die Hauptsache machen Lawes's Compositionen aus, Gamble's entsetzlich öde Schreibereien, einige theoretische Arbeiten, Lord Brouncker's „Excellent Compendium of Musick", Anmerkungen zu Cartesianischen Sätzen, Sympson's Zusätze zu Campion's Abhandlung und ein anonymer Tractat; dann Tänze u. s. w. Im Ganzen wurden in diesem Zeitabschnitte, die Neudrucke mitgerechnet, einige 30 Werke veröffentlicht.

Es ist Tatsache, dass die Puritaner gegen die Musik als solche keine Anklagen schleuderten; wie hätten sie dies auch tun sollen, da doch das alte Testament und andere „heilige“ Quellen von der Pflege der Kunst durch fromme Männer sprachen? Wol hatte Prynne, der mit seinem fürchterlich voluminösen Buche: Histriomastix sich tobend gegen das Theaterwesen wandte, unter den verdammenswerten Vergnügungen auch die leichte Musik aufgeführt, allein die Kunst als solche erschien ihm doch „gesetzmässig, nützlich und empfehlenswert“, nur musste sie die Kirche meiden und durfte nicht in der Gesellschaft schlüpfriger Worte auftreten. Als Milton, nachdem die Presbyterianer zur Macht gelangt waren und einen drückenden Zwang auf die Presse ausübten, seine berühmte Schrift: Areopagitica veröffentlichte, in welcher er die freie Presse als das Fundament aller politischen und religiösen Freiheit mit zündenden Worten verteidigte, sagte er im Hinblick auf die von ihm geliebte Kunst, dass es, wenn die Knechtung des freien Wortes erlaubt sei, es ebenso geboten erscheine, alle, auch die häusliche Musikübung unter staatliche Aufsicht zu stellen. Aber, fährt es fort, es müsste das Werk von mehr als 20 Aufsehern sein, alle Lauten, Violinen und Gitarren in jedem Hause zu prüfen; es dürfte ihnen nicht mehr gestattet sein, in ihrer eigenen Sprache zu sprechen, vielmehr müsste die hohe Obrigkeit für jedes Instrument vorschreiben, was auf ihm gespielt werden dürfe, was nicht. Man ersieht hieraus des grossen Dichters Stellung zur Kunst klar genug: dem Einzelnen darf die Ausübung der Musik nicht unmöglich gemacht werden, er muss sie so betreiben können, wie es ihm genehm ist. Auch in seinem berühmten Briefe über die Erziehung, welchen er Master Sam. Hartlieb schrieb, kommt Milton auf die Musik zu sprechen und rühmt ihren Wert. Es verschlägt nichts, wenn sein ästhetischer Standpunkt in dieser Frage ein uns wenig sympathischer ist: auch er konnte hier über die Anschauung seiner Zeit ebensowenig hinwegeilen als dies Shakespere vermocht hatte.

Milton, welcher in demselben Schreiben interessante Bemerkungen über die „unmusikalische Seite“ im Wesen der Engländer macht [6], schreibt der Musik die Fähigkeit zu, bäurische Sitten zu glätten, ungezügelte Leidenschaften zu zähmen, die Natur nach den Mahlzeiten bei dem Vorgang der Verdauung angenehm zu unterstützen und so den Geist zu neuer Arbeit fähig zu machen. Von Cromwell erzält Mason in seinem Werke über Milton und seine Zeit bezeichnende Züge, welche die Liebe des Protectors zur Musik kund tun. Seine Töchter wurden durch John Hingston unterrichtet, welcher mit einigen Knaben Motteten Deering's vor Cromwell zu singen pflegte. Auch aus den Tagebüchern von Evelyn und Pepys, welche von den englischen Schriftstellern vielfach benutzt worden sind, hat man Angaben gezogen, welche sich auf die Pflege der Musik unter der Herrschaft der Puritaner beziehen. Die interessanteste derselben ist die, welche ein öffentliches Konzert betrifft, das Pepys am 18. Februar 1659/60 hörte. Ausserhalb London's ruhte das musikalische Leben, abgesehen von Oxford, so weit wir darüber unterrichtet sind, völlig. Hier fanden wöchentliche Aufführungen in mehreren Colleges statt und es entwickelte sich ein solches Musiktreiben, dass Wood voller Enthusiasmus von einem vollkommenen Elisium, in dem er lebe, sprechen konnte.

Wir haben, ehe wir das angeschlagene Thema weiter verfolgen können, einen raschen Blick auf die Vorgeschichte der Oper [7] in England zu werfen. Die Verbindung von dramatischem Spiel und Musik ist wie das Drama überhaupt, kirchlichen Ursprunges; auch als es sich aus dem Banne der biblischen Erzälung, der Heiligenlegende zu lösen begann und an geschichtliche Ereignisse, an Vorkommnisse des Alltagslebens anknüpfte, blieb die Musik ein integrirender Teil der öffentlichen Aufführungen: sie bot die Möglichkeit, die Abschlüsse der Akte genauer anzugeben, Pausen auszufüllen, ein moralisirendes Resumé der Vorgänge auf der Bühne in

Form von Chorliedern zu geben u. s. w. Neben den öffentlichen Aufführungen hatte sich mit dem steigenden Luxus der Vornehmen an den Höfen die Sitte herausgebildet, üppige, farbenglühende Feste zu feiern, bei welchen die Teilnehmer — Mitglieder der höfischen Kreise — in kostbaren Vermummungen erschienen, während Instrumentalspiel, Gesang und Tanz in verschiedenster Zusammenstellung mit einander wechselten. Das Kostüm, welches anfänglich ziemlich ausschliesslich wol an mythologische Gestalten und Vorgänge anknüpfte, änderte und vervielfältigte sich, je mehr durch die Entdeckung ferner und fantastischer Welten neue Vorstellungskreise in den Menschen wach wurden.

Diese Maskenspiele, welchen wir in Italien, in Frankreich und sonstwo begegnen, erfuhren in England eine überaus hingebende Pflege, und die englischen Chronisten entwerfen farbenprächtige Bilder von dem Glanze, der sich in ihnen entwickelte. Auch das Drama der Elisabethäischen Epoche enthält Keime der späteren Oper, insofern als nicht nur geschlossene Gesangssätze nach und in den Akten sondern sogar ganze Gesangspartieen in ihnen erscheinen [8]. Doch dauerte es geraume Zeit, bis die erste wirkliche Oper in England aufgeführt wurde, da die Höfe der ersten Stuarts — nur von diesen konnte die Initiative ausgehen — sich der neuen Kunstform gegenüber teilnahmlos verhielten. Die Maskenspiele erfreuten sich unverminderter Beliebtheit; in einem derselben, Coelum Britannicorum, welches Thom. Carew und Inigo Jones gedichtet und eingerichtet, H. Lawes componirt hatten (1633?), waren nicht weniger als 180 Verse in Musik gesetzt.

Die erste Opernaufführung in England fand im Jare 1656 statt.

D a v e n a n t, der Unternehmer, schickte ihr, offenbar um das Verhalten des Publikums zu sondiren, am 23. Mai des genannten Jares eine Misch-Aufführung unter dem Titel: The First Day's Entertainment vorauf, in welcher

Instrumentalmusik, Reden und Gesänge wechselten, deren Verfasser H. Lawes, Dr. Colman, welcher erst in der republikanischen Zeit zu Cambridge graduirt worden war, Capitain Cook und George Hudson waren. Nach nicht ganz 3 Monaten gieng die Oper: The Siege of Rhodes in Scene — ein Zeichen der guten Aufnahme des Unternehmens. An der Composition waren 5 Tonsetzer beteiligt, neben den soeben genannten M. Lock. Man machte besonders die Hörer auf den neuen Stil, das Recitativ, das anderwärts sehr geschätzt werde, aufmerksam.

Nach 2 Jaren folgte die Aufführung von: The Cruelty of the Spaniards in Peru, dann (1659): The History of Sir Francis Drake und: Marriage of Ocean and Britannia. Nichts von der Musik zu diesen Werken ist erhalten. Will man Evelyn Glauben schenken, so waren die Aufführungen den italienischen Opern durchaus nicht gleichwertig; er fügt in seinem Diarium seiner summarischen Kritik den Wunsch bei, derartige Veranstaltungen möchten angesichts der erregten Zeit verboten werden.

Damit ist unsere Übersicht über die Musikproduction des republikanischen Interregnums zu Ende: das Ergebnis ist, dass die Kirchenmusik unterdrückt war, die Profankunst jedoch rege Pflege, eine neue Stilart Eingang fand. Von einer Zeit finsterer, unheimlicher Ruhe, ängstlicher Flucht vor jedem Vergnügen kann also durchaus keine Rede sein. Anders gestaltet sich jedoch die Sachlage, wenn wir nach dem künstlerischen Werte der verschiedenen Arbeiten fragen, und da muss die Antwort lauten, dass während der Zeit der Republik in England wenige Werke erschienen, welche höherer Beachtung wert wären. Aber auch ganz abgesehen von den Musikschöpfungen: die ausübende Kunst sank während der 14 Jare auf ein bedenklich niedriges Niveau — zum Teil wenigstens — herab; es waren Ausländer, welche dem Kunstleben Englands neue Anregung gaben und neue Ziele wiesen.

Wir werden hierauf zurückkommen, wenn wir die damaligen englischen Tonsetzer kennen gelernt haben werden.

Als die Hauptvertreter des declamatorischen Stiles haben wir schon die Brüder Lawes bezeichnet. Der ältere, William, wurde um 1585 zu Dinton in Wiltshire geboren; nachdem er im Chore der Cathedrale zu Chichester Dienste getan hatte, trat er 1602 an Thomas Sharpe's Stelle in die Hofkapelle ein, resignirte aber nach 9 Jaren; doch wurde er nach wenigen Monaten wieder angestellt. Bis zu König Karl's Flucht war Lawes auch als Instrumentist tätig: der Sache seines Herrn ergeben, griff er für ihn zu den Waffen und bezalte bei der Belagerung von Chester (1645) seine Treue mit dem Leben. Er selbst hat keine seiner Arbeiten veröffentlicht; sein Bruder Henry, welcher seinen eigenen Werken einige Compositionen William's befügte, sagt von diesen, dass sie die verschiedensten Stilgattungen umfasst hätten und sehr tüchtig gesetzt gewesen wären.

Auch Henry, der etwa 10 Jare jünger war, wurde wie W. Lawes durch Gio. Coperario in der Musik unterrichtet und trat am 1. Januar 1626 in die Hofkapelle ein, in welcher er später neben dem Dienst als Sänger noch die Stelle eines Zalmeisters versah; auch unter den königlichen Instrumentisten wird er aufgeführt. Er war als Darsteller in Maskenspielen berühmt; so trat er in Milton's „Comus“ auf, zu dem er selbst 1634 die Musik geschrieben hatte. Der Dichter war ihm befreundet[9], und Milton wie andere Zeitgenossen fanden nicht Worte genug, Lawes's Talent zu preisen und die besten Poeten der Zeit setzten ihren Ehrgeiz darin, ihre Verse von ihm componirt zu sehen. Auch vornehme Dilettanten, zu deren Kreisen er in Beziehung stand, schrieben Gedichte für ihn. Das Ende des Königtums beraubte ihn seiner Ämter und Einkünfte, und Lawes war genötigt sich nach neuen Subsistenzmitteln umzusehen; ob er sein Leben als Musiklehrer in London gefristet hat, erscheint zweifelhaft. Bei der Restoration

erhielt er, der gleich seinem Bruder der Sache der Royalisten treu geblieben war, seine Stellungen zurück, starb jedoch schon am 21. Oktober 1662. Einzelne seiner „Ayres" erschienen in Playford's Sammelwerk von 1652; im folgenden Jare, 1655 und 1658 veröffentlichte Lawes selbständige Werke seiner Hand.

Die Psalmen der Brüder Lawes von 1648, König Karl gewidmet, sind für 3 Stimmen und bezifferten Bass componirt, welcher sich von der tiefsten Singstimme nur durch Kleinigkeiten, wie Zusammenziehung mehrerer Notenwerte zu einem, unterscheidet. Die Bezifferung ist sehr einfach, die melodischen Linien sind schmucklos, dürftig und doch von der stilvollen, dem Gegenstande angemessenen Einfachheit der Psalmenwerke East's und Ravenscroft's weit entfernt.

Das erste Buch seiner „Ayres and Dialogues" widmete H. Lawes seinen Schülerinnen Alice, Countess of Carbery und Mary, Lady Herbert of Cherbury. Dem Buche ist sein Portrait beigegeben, das ein kluges und energisches Gesicht zeigt. In der Widmung bemerkt der Tonsetzer, dass er seit seinen dem verstorbenen König gewidmeten Dienstleistungen seine Kunst vernachlässigt habe — Grund genug, anzunehmen, dass ihm seine Tätigkeit als Musiklehrer keine goldnen Früchte getragen und er zu einem anderen Beruf gegriffen haben mochte, der ihn wahrscheinlich auch enttäuscht hatte: nur um dem Müssiggange sich zu entziehen, so sagt er nämlich, habe er die Sachen geschrieben. Die Vorrede ist interessant genug, um einiges aus ihr mitzuteilen. Lawes erkannte in mancher Beziehung die Überlegenheit der italienischen Musik an, wie sich aus seinen Begleitworten zum 2. und 3. Buche der Ayres ergiebt; aber er will den Ruf der englischen Componisten gewahrt wissen, die denen keines andern Landes nachstehen. „Wir haben dieselbe Musik wie Italien, gebrauchen dieselben Consonanzen und Dissonanzen, wir kennen die italienischen Compositionsarten genau!" Dieser rein formale, grundfalsche und törichte

Standpunkt, den Lawes hier vertritt, ist besonders darum interessant, weil er auch heute noch von vielen seiner Landsleute geteilt wird: genügte es, den Meister zu copiren, um ihm gleich zu werden, wir würden eine Anzal englischer Mendelssohns haben, die derjenigen der „Palestrinas" um das dreifache überlegen wäre! Lawes's freundschaftliches Verhältnis zu Milton mag die Ursache sein, dass auch er über die schwere Verwendbarkeit seiner Muttersprache für den Gesang klagt, wobei er jedoch dem Tonsetzer, der die Sprache nicht gehörig zu behandeln versteht, die Hauptschuld anrechnet. Das 2. Buch wurde der Lady Deering gewidmet, von der es auch drei Compositionen enthält. Im Vorwort spricht Lawes sich über die Grundsätze seiner Compositionsweise aus: das, was wir geschlossene Melodieen nennen, zu ersinnen lag ihm fern; es kam ihm darauf an, eine möglichst genaue Übereinstimmung seiner Musik mit den Worten seiner Texte zu erzielen („to shape Notes to the Words and Sense"), und zwar nach der Seite der Betonung hin sowol, als auch mit Bezug darauf, dass nichts oder möglichst wenig spezifisch „musikalisches" in seinen Tonbildungen auftauchte. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass Lawes hier Gedanken ausspricht, wie sie die Italiener lange vor ihm geäussert hatten, und dass auch er nicht im Stande war, sich immer den natürlichen Anforderungen der Musik künstlich zu entziehen. Ganz gewis liegt auch in seiner Fähigkeit, in seinen Melodieen dem Wortaccente genau Rechnung zu tragen, der Grund, warum die Dichter ihre poetischen Arbeiten am liebsten von ihm componirt sahen: ihre Gedanken waren sicher, durch keine von ihrem Standpunkte aus überflüssigen Tonwellen ertränkt zu werden [10]. Seine Compositionen im allgemeinen sind für uns ungeniessbar, weil es ihnen an jeglichem Schwung und Ausdruck gebricht. Eigentlicher musikalischer Erfindungskraft baar und unter Verhältnissen schaffend, welche nur für das beschränkte Gebiet der Instrumentalfantasie die contrapunktisch bewegte Arbeit ge-

statteten, genügte es ihm, in einer Art von ariosem Parlando zu schreiben, das durch eine wenig reiche Harmonik nur ein ziemlich armseliges Gewand erhielt. Auf jeden Fall hat er aber, was auch unsere Stellung zu seiner Kunst sein mag, seiner Zeit genug getan, ein Verdienst, das sicherlich dadurch nicht verringert wird, dass die Urteilsfähigsten seiner Landsleute und Fachgenossen seine Arbeiten nicht mehr erlebten.

Wie sich aus dem Gesagten von selbst ergiebt, setzte die Ausführung derartiger Compositionen dem Sänger nur die elementarsten Schwierigkeiten entgegen. Dass die Gesangskunst überhaupt in England in einer solchen Weise entwickelt gewesen wäre, wie sie für den contrapunctischen Stil Italiens durch die Lehre Zacconi's [11], für den dramatisch bewegten Einzelgesang durch die Tätigkeit der Florentiner bezeugt ist, kann in keiner Weise direct behauptet werden; die im übrigen belanglosen Abhandlungen über den Gesang, die sich bei einzelnen Engländern [12] finden, bieten im Gegenteil weiter nichts als die Anfangsgründe der Notenlehre. Und doch lehrt ein Blick auf die schöngliedrigen englischen Madrigale, dass die Gesangskunst schon damals über die primitiven Anfangsstadien längst hinausgewachsen war. Dass der Rückschritt im ariosen Gesang nur ein scheinbarer war, liegt nach dem früher darüber Gesagten auf der Hand. Verlangte er im allgemeinen nur einen erhöhten Sprechton, so musste in dem Augenblick die Färbung eine intensivere werden, in welchem sich 2 Stimmen gegenübertraten, wo Frage und Antwort stattfand oder gar eine Folge von Geschehnissen in dramatisch belebter Form vorgetragen wurde. Wir sehen dies in einzelnen Dialogen, besonders denjenigen Hilton's erfüllt: noch überwiegt jedoch der rezitirende Ton, aber er wird in sich selbst dramatischer, lebensvoller, er wächst aus der Situation heraus und unterscheidet den Stimmungsgehalt der verschiedenen Scenen. Die Dialogform finden wir nicht in England allein; doch gelangte sie hier zu ganz besonderer Beliebtheit. Der

erste englische Dialog rührt von Dowland her; doch stellten schon vor ihm die Componisten Chorgruppen einander gegenüber. Zum wirklichen Dialog gehörte Instrumentalbegleitung, die anfänglich eine oder zwei Lauten ausführten. Später wurde ein unbezifferter Bass beigegeben. Einzelne Arbeiten von Henry Lawes sind dadurch bemerkenswert, dass ihnen eine ganz bestimmte scenische Voraussetzung zu Grunde liegt; so findet man im ersten Buche seiner Ayres eine dramatische Szene mit der Angabe: Ariadne, sitting upon a Rock in the Island Naxos, deserted by Theseus thus complains etc. und in Playford's Sammlung: The Treasury of Musick (1669) eine andere, ähnliche Composition von Lawes mit der Überschrift: A Storm, Cloris at Sea, near the Land, is surprized by a Storm: Amintor on the Shore, expecting her Arrival. Jede decorative Verwendung der Musik fehlt noch; im ganzen kommt Lawes nicht über den Ton seiner Ayres hinaus. Aber man sieht, dass das Bedürfnis nach dramatischer Gestaltung der Stoffe vorhanden war; hier tat Hilton einen grossen Schritt vorwärts, obwol er in der Form an sich nichts neues mit seinen Dialogen bot; er hielt Rede und Gegenrede in abgeschlossenen Sätzen bei, fügte auch, wie schon Dowland, einen Schlusschor an: aber er suchte sich Stoffe aus, welche zu einem erhöhten musikalischen Colorit drängten; so griff er zur Composition des Urteils Salomo's, und in seinem Dialoge: Hiob [13] verstand er es, durch wirksame Melodik und charakteristische Verwendung chromatischer Tonschritte ein sehr ausdrucksvolles und trotz des engen Rahmens dramatisch lebhaftes Stück zu schaffen. Hilton's Compositionen aus dem Jare 1627, die er Ayres or Falas nannte [14], sind dreistimmige Stücke in der Art der Morley'schen Ballette. Die technische Arbeit ist meist ganz geschickt, wenngleich in keinem Zuge bedeutend; an rhythmischer Eleganz und melodischer Erfindungskraft steht Hilton seinem Vorbilde jedoch bedeutend nach.

Wir können über die anderen Musiker, die hier zu

erwähnen sind, kurz hinweggehen[15]. Simon Ives wurde 1600 zu Ware geboren und wurde vicar-choral an St. Paul's. In Gemeinschaft mit Lawes componirte er 1633 die Musik für ein Maskenfest, wurde, nachdem er sein Amt eingebüsst hatte, in London Gesanglehrer und starb 1662. Smith druckte seine Elegie auf den Tod seines Freundes W. Lawes in der „Musica Antiqua". Man findet Instrumentalkompositionen von Simon Ives und seinem Sohn in dem Werke: Musick's Recreation on the Lyra-Viol (1652), Gesangssätze von ihm nahm Playford in sein: The Treasury of Musick auf, worin auch Stücke zu finden von Wilson, Will. Web, Dr. Colman (in einem sonst ganz eben gesetzten Liede von ihm: Venus lamenting her lost Adonis findet sich das Wort „thundering" charakteristisch verziert; ebendasselbe ist in einer Composition von Roger Hill zu bemerken; wir werden später sehen, wie die Reaction gegen den trocken rezitativischen Stil, die sich hier ankündigt, ein Umschlagen ins andere Extrem herbeiführte), Edw. Colman, Jer. Savil, Tho. Brewer, J. Goodgroome, John Playford (geb. 1623; er ist bekannt als speculativer und geschickter Herausgeber englischer Sammelwerke). Will. Caesar, alias Smegergill, Will. Tompkins, Alph. Marsh, Will. Gregorie, John Moss, Rob. Blagrave.

Der genannte Ch. Coleman, Hofmusiker Karl's I und seines Nachfolgers starb 1664. Sein Sohn Edward, Mitglied der Hofkapelle, trat in Davenant's Opernunternehmen mit seiner Frau gemeinschaftlich auf; er starb 1669. Davis Mell, geboren 1604 zu Wilton, stand in Diensten Cromwell's und teilte mit einem Paul Wheeler den Ruf als bester englischer Violinspieler. Bei einem Besuche, den Mell 1657 Oxford abstattete, bereiteten ihm Wood und dessen Freundeskreis eine begeisterte Aufnahme. Arthur, möglicherweise ein Verwandter von Peter Phillipp's, soll nach Wood — im Alter von 33 Jaren — 1638 Organist an der Cathedrale zu Bristol gewesen sein; im Jare darauf folgte er Nicholson in der Musikprofessur zu

Oxford. Nach der puritanischen Visitation der Universitäten wurde Phillipps katholisch und gieng nach Frankreich. Man hat handschriftlich in den Add. MSS. des Br. Museums (No. 29,996) sehr tüchtig gearbeitete, reich ornamentirte und contrapunktisch interessante Variationen von ihm, welche grosser technischer Fertigkeit zur Ausführung bedürfen. Wood schreibt dem A. Phillipps die Composition von Stanley's: Requiem, or Liberty of an Imprisoned Loyalist" und von Pierce's „Resurrection" zu. Ob mit Recht, ist vorläufig nicht zu sagen.

John Wilson, der Phillipps als Professor in Oxford folgte, wurde am 5. April 1594 zu Faversham geboren. Nach Wood war er, der schon früh grosse Begabung für die Kunst gezeigt haben soll, Mitglied der Hofkapelle und der Privatmusik Karl's I. In den — damals nachlässig geführten — Listen der Chapel Royal kommt sein Name nicht vor. Besonders gerühmt wurde sein Lautenspiel und sein Gesang, so dass er „fortwährend um den König war", der nicht müde wurde, seinen Tönen zu lauschen. Auch während des Bürgerkrieges folgte Wilson seinem Herrn; 1644 erhielt er in Oxford den Grad eines Doctors der Musik und siedelte nach Karl's Gefangennahme nach Sarsden über, woselbst er in Sir William und Lady Walter wolwollende Schützer und Freunde fand. So sehr war sein Ruf als Musiker schon gefestigt, dass Cromwell ihm 1650 die Oxforder Musikprofessur übertrug; aber noch mehr: Wilson durfte es ungestraft wagen, nach 7 Jaren ein Werk: Psalterium Carolinum: The Devotions of His Sacred Majestie in his Solitudes and Sufferings zu veröffentlichen, eine Tatsache, welche ebenso für Wilson's künstlerische Wertschätzung und Cromwell's Grösse spricht, wie die bübische Rache an des Puritaners Leiche ein ewig flammendes Schandmal für das Schranzentum Karl's II ist. Nach der Restoration verliess Wilson Oxford und trat 1662 an die Stelle seines Freundes H. Lawes in die Chapel Royal ein. Er starb 1673, nachdem er sich noch in seinem 77. Jare verhei-

ratet hatte. Es ist schwer für uns, zu begreifen, was ihm seinen Ruhm verschaffte: seine dreistimmigen Psalmen sind gerade so öde und kunstlos wie die Ayres, welche Wilson 1660 herausgab; immerhin können sie den Anspruch erheben, etwas mehr wirkliche und sangbare Melodie zu enthalten, als es in Lawes's Arbeiten der Fall ist. Möglich ist übrigens, dass Wilson seinen grossen Namen seinem Können als Sänger, Lautenist und seinem organisatorischen Talent in erster Linie verdankte: erzält doch Wood mit Begeisterung von Wilson's Verdiensten um die Hebung des Musiklebens in Oxford. Man wird auch zu dieser Annahme geführt durch ein Gedicht, welches H. Lawes der ersten Publikation des Freundes mit auf den Weg gab, in welchem es mit schmetternder Fanfare heisst: Thou need'st no Trumpet to proclaim thy Fame!

Christopher Sympson wurde bereits als Commentator Campion's erwähnt; er veröffentlichte ausserdem 1659 ein Werk: The Division Viol, or an Introduction to the Playing upon a Ground, eine interessante Arbeit, welche mehrere Auflagen erlebte; nach 6 Jaren folgte: Principles of Practical Music, das gleichfalls mehrfache Neudrucke nötig machte. Auch handschriftliche Compositionen von ihm sind vorhanden.

John Jenkins wird mit Recht als der typische Instrumentalkomponist der Epoche betrachtet. Er wurde 1592 zu Maidstone geboren und trat als Instrumentist in königliche Dienste. North[16], welcher freundschaftliche Beziehungen zu dem seiner Zeit überschwänglich gefeierten Musiker unterhielt, hat in seinen Memoiren des bedeutend älteren Freundes ausführlich in Worten gedacht, welchen die vorurteilsfreie Prüfung seiner unzäligen Compositionen aber schwerlich wird völlig zustimmen können. Jenkins erfreute sich wie Wilson der besonderen Beachtung Karl's I, der in Bezug auf sein Lautenspiel sagte, er täte Wunder auf einem unscheinbaren Instrumente. Beim Eintritt der grossen politischen Kata-

strophe zog Jenkins aus London fort und lebte in befreundeten Familien auf dem Lande, so bei Sir Hamon Lestrange, Musik lehrend und componirend. Zuletzt hielt er sich bei dem Parlamentsmitgliede Sir P. Woodhous zu Kimberley auf. Hier starb er am 27. Oktober 1678. Man findet „Fancies“ seiner Composition in den Nummern 29,290 und 31,423 der Add. MSS des British Museum und in der Bibliothek der Oxforder Musikschule. Jenkins schrieb ferner die Musik zu dem Gedichte: Theophila von Benlowe und veröffentlichte (nach North) 1660 12 Sonaten für 2 Violinen und Bass, welche 1664 zu Amsterdam nachgedruckt sein sollen: „offenbar waren sie in Nachahmung italienischer Schreibweise gesetzt und die ersten ihrer Art, die je ein Engländer komponirte“. Man muss diesen Satz mit Zweifel aufnehmen; North wurde erst 1650 geboren, die grosse Zeit selbständiger italienischer Geigenkomposition begann erst ein bis zwei Jarzehnte nach der von ihm behaupteten Veröffentlichung von Jenkins's Sonaten. Man findet eine grosse Anzal seiner Arbeiten gedruckt in den zeitgenössischen Sammelwerken und in der „Musica Antiqua“, und in Hullah's History of the Transitional Period ist eine „Fancy“ seiner Composition aufgenommen. (Davey). Wood nennt Jenkins das musikalische Wunder seiner Zeit und North betitelt ihn „nicht nur einen Erneuerer sondern einen Reformator der Kunst“. Es ist schwer einzusehen, was Jenkins reformirt haben soll. Seine „Fancies“, auf jeden Fall die für ihn bezeichnendsten Arbeiten, sind technisch ganz solide gefügte Sätze, bei welchen jedoch von Aufwendung grossen contrapunktischen Könnens nicht die Rede ist, obwol die Stimmeintritte nacheinander in canonischer Weise erfolgen. Unter allen Umständen muss man ihm eine ungemein leicht gestaltende Hand zugestehen, seine Motivcombinationen sind nicht ungeschickt, die thematischen Einfälle sind leicht, auch selbst ganz graziös, so dass man hier und da vorübergehend an Dom. Scarlatti erinnert wird; aber im ganzen enthalten seine Stücke doch

auch recht viel gewöhnliche Mache, geringe Verarbeitung und Entfaltung der Ideen; im allgemeinen haben die Fantasieen das gleiche Aussehen, ihr Aufbau ist ziemlich überall der nämliche, das belebende Element rhythmisch mannigfaltigen Ausdruckes und harmonischer Vielfarbigkeit — nur sehr selten stösst man auf gewisse Curiositäten in der Harmonik — geht ihnen ab. —

Um an dieser Stelle gleich einige Angaben über die Virginalmusik zu machen, sei darauf hingewiesen, dass zwar die „Parthenia" einigemale in neuer Auflage erschien, dass aber die Compositionen aus dem Zeitraume selbst gegenüber den Werken der voraufgegangenen Periode einen bedeutenden Rückschritt aufweisen.

In Betracht kommen zwei Handschriften: Add. MS. 10,338, dessen Urheberschaft nicht unbedingt feststeht, das aber aus gewissen Gründen dem George Jeffreys, Organisten Karl's I zu Oxford zugeschrieben wird (es bringt die Erklärung der Wörter Presto, Adagio, Fortis! Piano und die Angabe, dass manches Stück des Inhaltes, der sich aus frei fugirten Instrumentalsätzen, Vokalwerken u. s. w. zusammensetzt, vor dem Könige aufgeführt worden sei), und das Virginalbuch der Elisabeth Rogers [17], welches das Datum 1656 trägt. Darin sind Stücke von John Tilleth und Tho. Strengthfeild enthalten. Die linke Hand erscheint schon sehr vernachlässigt, von der ernsten gediegenen Structur des früheren Virginalsatzes ist wenig mehr zu finden, die Stücke gefallen sich in sinnlosen Verzierungen und Gemeinplätzen; programmatische Musik — die beliebte „Schlachtszene" — fehlt gleichfalls nicht.

Über die Compositionen John Hingston's fehlen vor der Hand noch genauere Mitteilungen. Er war Schüler von O. Gibbons, wurde Hofmusiker und später Lehrer von Cromwell's Töchtern. In seinem Hause veranstaltete er mit seinen Schülern und Freunden Conzerte, welche sich des Protectors Beachtung erfreuten. Auch anderweitig bemühte er sich, wie wir sehen werden, um

die Hebung der Musikverhältnisse seines Landes. Nach der Restoration trat er in den Hofdienst zurück und empfand noch an sich selbst den Einfluss der überaus misslichen pecuniären Verhältnisse des Hofes, unter welchen Karl's II Musiker so jämmerlich zu leiden hatten. Hingston starb im Dezember 1683. Einige Gambensätze von ihm werden in London bewahrt, die Hauptmasse seiner Compositionen jedoch ist in den 6 Bänden niedergelegt, welche er selbst der Oxforder Musikschule schenkte. Der letzte der hier anzuführenden Musiker ist John Gamble, welcher Cornettist in der Chapel Royal war und 1656 eine Sammlung von Ayres und Dialogues veröffentlichte. (Eine zweite Arbeit soll 3 Jare später erschienen sein.) Der allzu leicht enthusiasmirte Wood war stolz darauf, Gamble (welcher Schüler von Ambrose Beeland, Hofmusiker Karl's I, war) nach einer Aufführung im Hause des Will. Ellis zu Oxford öffentlich feiern zu dürfen; so hoch war der Ruhm des Componisten nach dem Bekanntwerden seiner Ayres gestiegen. Mehr noch als bei den Arbeiten Lawes's fragt man sich hier, wie das möglich war: Gamble's Sätze sind so entsetzlich steif und monoton, so armselig und trostlos dürftig, so ohne jede Spur eines einzigen greifbaren Gedankens hingeschrieben, dass man sich noch tiefer stehende Machwerke nicht vorstellen kann. — —

Wir nehmen nach diesen Darlegungen die Bemerkungen aus dem Eingange des Capitels wieder auf [18]. Während nach Karl's I Tode es einigen seiner Musiker gelang, in begüterten Familien gewinnbringenden Unterricht zu erteilen, andere directe Begünstigung durch Cromwell erfuhren, glückte es der grossen Mehrzal ihrer Genossen nicht, sich ein auch nur einigermassen erträgliches Auskommen zu verschaffen, ja trotzdem die republikanische Regierung beschlossen hatte, die rückständigen Besoldungen zu bezalen, ein Beschluss, der sicherlich ausgeführt wurde, trotz aller Mühe, die sich die Musiker gaben, für sich und ihre Kinder Brot zu finden, blieb es ihnen nicht erspart,

in einer Petition die öffentliche Mildtätigkeit für sich aufzurufen. Es war der letzte Schritt, den sie tun konnten, und sie entschlossen sich erst zu ihm, als eine Anzal der ihrigen dem Hungertode zum Opfer gefallen war. Ungefähr 4 Jare, ehe das Bittgesuch in Umlauf gesetzt wurde, hatte Playford eine Liste der Londoner Musiker aufgestellt [19], in welcher ausser schon genannten die Namen: J. Birkenshaw, T. Bates, S. Bing, T. Mayland, H. Ferrabosco, J. Harding, John Este, W. Paget „cum multis aliis" als Gesang- und Violenlehrer erschienen; als Orgel- und Virginallehrer giebt er an: Portmann, Chr. Gibbons, Rand. Jewitt, J. Cobb, J. Hingston, Parmelow, Brian, B. Sandley, Benj. Rogers, „cum multis aliis". Wo hätten alle diese Leute Beschäftigung finden sollen, da kein Hof existirte, die Kirchenmusik abgeschafft und die allgemeine Lage wahrlich einer ernsten und fruchtbringenden Pflege der Kunst nichts weniger als günstig war? Wir haben gesehen, welcher Art die Compositionen waren, welche damals erschienen; aus dem Aufkommen von Conzerten und Opernvorstellungen dürfen wir keine zu weitgehenden Folgerungen ziehen: jene waren bis auf lange Zeit hinaus, wenn auch nicht immer, ein Mittel, durch Musik, Bier und Tabak die Zeit zu verkürzen [20], und was war das Opernunternehmen anders als eine Speculation auf die Schaulust der Menschen, von denen Davenant und seine Musiker durchaus berechtigt waren anzunehmen, dass sie sich nach Abwechslung und Erlösung aus dem öden Einerlei des Tageslebens sehnten? Wie kann man unter diesen Verhältnissen, wie es Davey tut, die Zeit der Republik „eine unserer glänzenden Musik-Perioden" nennen! Das Facit dieser glänzenden Epoche englischer Musik haben unter Führung von Hingston jene Tonkünstler gezogen, welche am 19. Februar 1656 zur Hebung ihrer Kunst nach Staatshilfe schrieen und der Musik ihres Landes Untergang oder gänzliche Verflachung prophezeiten, wenn ihnen die erbetene Unterstützung — Grün-

dung einer staatlichen Musikschule u. a. — nicht zu Teil würde.

Man hat alle Ursache anzunehmen, dass die Ziele, welche sich die Musiker bei Abfassung des Gesuches gesteckt hatten, viel weitere waren, als aus den blossen Worten hervorgeht: drohte ihnen doch neben allem anderen noch fremde Concurrenz; so war Thomas Baltzer aus Lübeck nach England gekommen und hatte durch sein phänomenales Geigenspiel die Kunst Mell's und Paul Wheeler's verdunkelt.

IX. KAPITEL.

Einflüsse der franz. und ital. Musik.

Als Karl II am 29. Mai 1660 in London einzog, jauchzte ihm die Menge zu wie einem die Erlösung bringenden Messias. Vergessen war, was seines Vaters Politik der englischen Nation angetan, vergessen durch die Miswirtschaft derer, welche einst die Hüter der Freiheit des Volkes gewesen waren. Das kánn, so befremdend es auf den ersten Blick erscheint, nicht Wunder nehmen: liess sich das selbständig gewordene Volk sein höchstes Gut nicht nehmen, vergalt es den Angriff auf die Privilegien seiner erwälten Vertreter mit dem todbringenden Schlage gegen das Königtum, so liess es sich noch weniger seine alten Gewohnheiten rauben und sich zur Ansicht puritanischer Fanatiker bekehren, welche, wenn es nach ihnen gegangen wäre, am liebsten die blühende Welt in eine Vorbereitungsanstalt für das Jenseits umgewandelt hätten. Mehr jedoch als die Art des Gottesdienstes der puritanischen Heiligen, mehr als die verschrobene Lebensauffassung der extremsten unter ihnen musste das endlose und widrige theologische Gezänke der Unzal von Sekten den gesunden Sinn des Volkes

verbittern, und mancher mag sich, gleich Logau, gefragt haben, wo denn eigentlich das Christentum zu finden sei, ob bei den Prälatisten, Presbyterianern, Puritanern, Independenten, Millenariern, Quäkern, Anabaptisten, Antinomianern, ob bei den Levelern, Muggletonianern, ob bei anderen Sektirern[1]? Zu welcher Höhe hätte ein energischer und kluger Regent damals das englische Volk führen können! Karl II, der träge wollüstige Französling, war zu einem solchen Führer nicht geschaffen: unter ihm sank England, die Vormacht des protestantischen Europa's, zum Vasallenstaat Frankreich's herab. Aus seinem Exil hatte Karl die ganze Liderlichkeit des Zeitalters Ludwig's XIV nach England verpflanzt; das Beispiel, welches der Hof gab, wurde von den Untertanen getreulich nachgeahmt, und nicht nur die „Gesellschaft", bis weit hinein in den Bürgerstand wurde das Leben der Nation durch die schamloseste Sittenlosigkeit verseucht. Die frömmelnde Maske, welche die Mehrzal getragen, sank und mit wildem Jubel stürzte man sich in den frivolsten Lebensgenuss. Die Literatur der Restorationsepoche atmet in wahrhaft erschreckender Weise den Geist der Zeit. Und dieser Geist war nicht nur im engeren Sinne des Wortes unsittlich, er war zugleich brutal, inhuman und mit einer starken Mischung von skeptischer Weltanschauung und negirender Spottlust versetzt; alles in allem ein Zeitalter, welches der Satire, der Kritik, dem Schauspiel mannigfaltigsten Stoff bot, den zeitgenössischen Roman zum Spiegelbild der über alle Massen schamlosen Lebensauffassung machte, ihm andrerseits aber in gewissen sozialistischen Utopieen (Harrington's „Oceana") und aus wahrhaft frommem und reinem Herzen kommenden religiösen Schwärmereien (Bunyan's „The Pilgrim's Progress") freudig ergriffene Stoffe zuführte, die ein überaus woltuendes Gegengewicht gegen die übrigen literarischen Erzeugnisse bedeuten. Derartige gegensätzliche Erscheinungen, welche keiner Zeit mit starken sozialen Gährungen erspart bleiben, kann man ohne Mühe auf allen Ge-

bieten verfolgen: leichtsinnigstes in den Tag hinein leben, Verspotten ernster religiöser Gesinnung gepaart mit der Unfähigkeit, sich für den Augenblick wenigstens dem Eindrucke nachdrücklichster Mahnungen, wie sie aus den Reden berühmter Theologen der Restorationszeit ertönten, zu entziehen; die Proklamirung des unantastbaren Rechtes der Despotie und der Pflicht des Volkes, schweigend zu dulden — auf der andern Seite die hinreissende Freudigkeit des politischen Märtyrers, der für die Sache der Freiheit des Volkes stirbt; das unverhüllt sich anbietende Laster, die religiöse Indifferenz und die Verfolgungswut gegen die Dissidenten, die Fähigkeit eines Dichters wie Herrick, mit Leichtigkeit den Übergang vom reinen Empfinden zur niedrigsten Zotenhaftigkeit finden zu können . . . . Wir machen dieselbe Erfahrung, wenn wir die Texte der Componisten jener Zeit prüfen; auch hier steht sich unvermittelt beides gegenüber. Es bedarf keiner weiteren Begründung, weshalb ein solcher Zeitraum, in welchem noch dazu der Geschmack eines einzelnen die grosse Mehrzal bestimmte, der Entwicklung nationaler Kunst nicht günstig sein konnte.

Karl's Ankunft auf der heimatlichen Erde liess die Kirchenmusik sofort wieder aufleben; mit allem Eifer gieng man daran, an Stelle der zerstörten neue Orgeln aufzustellen und Knaben für den Kapelldienst zu unterweisen. So war, als der König am 23. April 1661 gekrönt wurde, doch ein genügend geschulter Chor vorhanden, die Feier durch Gesang zu verschönen. H. Cooke war damals Knabenlehrer und den Dienst an der Orgel versahen Edw. Low, der vormals am Christ Church College zu Oxford angestellt gewesen war, W. Child und Christ. Gibbons. Das Parlament, welches sich im gleichen Jare versammelte und fast ausschliesslich aus Royalisten bestand, beschloss die Bekämpfung der Puritaner und anderer Sekten mit allen Mitteln, um die Übereinstimmang der Formen der gottesdienstlichen Feiern zu erzwingen. Im Anschlusse an diese Bewegung gegen

die Separatisten veröffentlichte Low eine Anleitung[2] für die Ordnung des Cathedral Service, Bulkley und Clifford[3] folgten mit Sammlungen von Anthem Texten, und in Durham[4] wurden umfangreiche Chorbücher angefertigt, welche Anthems enthielten, zum grossen Teil offenbar Gelegenheitscompositionen, deren man sich an Stelle der in der Revolutionszeit zerstörten bediente.

Aber die Tage der älteren Generation der Kirchenmusiker waren gezält. Karl's rücksichtsloses Eingreifen änderte die Verhältnisse auch auf dem Gebiete der geistlichen Tonkunst sehr bald. Er, der keinen Geschmack an den contrapunktisch festgefügten „Fancies" seiner Landsleute fand und jedem Einwand mit dem Hinweise auf sein Gehör begegnete, der die Anfänge dramatisch wirksamer und declamatorisch bedeutungsvoller Musik kennen gelernt hatte, musste den englischen Kirchenmusikstil wenig oder nicht erträglich finden. Die in den Traditionen der klassischen Zeit gross gewordenen Künstler konnten oder mochten eine Schwenkung nicht machen, die wirkliche Änderung des kirchlichen Stils erfolgte erst durch Pelham Humphrey, welchen Karl zum Studium von Lully's Musik nach Frankreich schickte.

Wir kommen auf ihn zurück. Zunächst haben wir uns der älteren Gruppe von Tonsetzern zuzuwenden.

William Child schloss sich, wie sich das von selbst ergeben musste, in mancher Beziehung eng an Orlando Gibbons an. Er war 1606 zu Bristol geboren und hatte Elway Bevin's Unterweisung genossen. Im Alter von 24 Jaren kam er als Nachfolger Mundy's an die Kapelle des Schlosses zu Windsor, wurde 1631 Baccalaureus der Musik zu Oxford und übernahm nach dem Tode von Nath. Giles dessen Ämter als Knabenlehrer und Organist. Nach der Restoration wurde er einer der Organisten der Chapel Royal und empfieng 1663 den Doctorgrad. Er starb im Alter von 90 Jaren. 1639 gab er sein Werk: The first set of Psalms of III voyces . . . . composed after the Italian way heraus, welches drei Auflagen

erlebte [5]. Child's Schreibweise ist oft sehr einfach und schmucklos; seine berühmte Composition: Sharp Service schrieb er, um glänzend zu beweisen, wie sehr er allen, auch intrikaten technischen Fertigkeiten gewachsen sei. Originell ist er in keinem Zuge, doch besitzt er Sinn für ansprechende Melodik. Wie in dem Service erscheinen auch in seinem: Te Deum (bei Boyce III) homophone Stellen mit reichverschlungenen contrapunktischen gemischt.

Neben Child ist Benjamin Rogers zu nennen, dessen Vater Sänger an der St. George's Kapelle zu Windsor war. Er wurde 1614 geboren und durch Giles unterrichtet. Von Windsor, wo er als Sänger Dienste getan hatte, gieng er als Organist nach Dublin, kehrte jedoch beim Ausbruche der irischen Rebellion (1641) in seine Vaterstadt zurück, wo er 1653 mehrere Airs für Viole und Orgel schrieb, welche dem Erzherzog Leopold von Östreich übermittelt wurden [6]. Während der Zeit der Republik lebte Rogers als Privatlehrer in Windsor und London; seine Bewunderer verbreiteten seine Arbeiten im Auslande [7], und auf seines Freundes, Dr. Nath. Ingelo's Ersuchen forderte Cromwell die Universitätsbehörden zu Cambridge auf, den Meister durch die Verleihung des Baccalaureat's zu ehren. Für ein grosses Fest, das die Municipalität von London Karl II gab, componirte Rogers Ingelo's Hymnus Eucharisticus; das Werk wurde später für das Magdalen College Oxford umgearbeitet, woselbst es noch heute järlich einmal gesungen wird. Rogers wurde um dieselbe Zeit Organist zu Eton, gieng aber Anfangs 1665 als Organist und Chorlehrer des genannten College nach Oxford; in dieser Stellung blieb er 20 Jare lang, wurde dann aber wegen irgendwelcher Vergehen und weil seine Tochter sich scandalöser Aufführung schuldig gemacht hatte, mit einer Pension von 30 £ entlassen. Rogers starb im Juni 1698. Er schrieb eine grosse Anzal kirchlicher Tonwerke, von welchen noch manche bis auf den heutigen Tag in Gebrauch blieben: Services in F, D, A

und E, Anthems u. a. m. Er steht durchaus auf dem Boden der älteren Compositionsweise, aber sein Stil ist noch weniger einheitlich als der Child's, sein contrapunktisches Können zeigt sich nicht übermässig entwickelt, auch vernachlässigt Rogers allgemein anerkannte Regeln der Stimmführung zuweilen in einem bedenklichen Grade[8]. Auch der zweite Sohn Orlando Gibbons's gehört dieser Gruppe von Musikern an; nach seines Vaters Tode wurde der 1615 geborene Christopher Gibbons Chorknabe zu Exeter, dann Organist an der Cathedrale zu Winchester. Beim Ausbruche des Bürgerkrieges trat er auf Seite der Royalisten in Militairdienste und liess sich nach Karl's I unglücklichem Ausgange als Musiklehrer in London nieder. Nach der republikanischen Zwischenherrschaft erhielt er die Stellen als Organist zu Westminster und an der Chapel Royal, wurde 1664 zu Oxford zum Doctor der Musik promovirt und starb am 20. Oktober 1676. Playford hat in seine Cantica sacra (1674) einige von Christopher's Compositionen, welche in keiner Weise bedeutend sind, aufgenommen. Ein Schüler von John Tomkins, Alb. Brian[9] oder Bryne, machte sich als ausgezeichneter Orgelvirtuose einen Namen. Er wurde schon mit 17 Jaren als Organist an St. Paul angestellt, eine Stelle, welche er nach der Restoration zurück erhielt; später war er in gleicher Eigenschaft an der Kapelle des Schlosses Whitehall und am Dulwich College tätig. Zu erwähnen ist schliesslich noch Randall Jewett, der von 1631 ab als Organist in Dublin genannt wird, dann nach London gieng und nach der Rückkehr Karl's II Organist zu Winchester wurde, wo er 1675 starb. Von den zuletzt genannten beiden Meistern sind Anthems u. a. handschriftlich erhalten.

Wir haben bereits des Auftretens fremder Künstler im damaligen England gedacht; die Wirksamkeit Baltzer's[10], welcher in königliche Dienste getreten war, hinterliess nicht unbeträchtliche Spuren in der grösseren Beliebtheit, welcher sich von da an die Violine in England erfreute,

und in der allgemeinen Anerkennung seines Spiels, gegen welche die übertriebenen Exclamationen von der Vorzüglichkeit des englischen Instrumentalsatzes, in welche Musiker wie Lock, Simpson und Birchensha ausbrachen [11], nichts bewirken konnten. Die Zeit war erfüllt, dass neue Fermente in das Kunstleben Englands gelangen mussten, sollte es nicht ganz verdorren und absterben. Das gilt für den Vokalstil sowol wie für die Instrumentalmusik höheren Grades: die Instrumentalfantasie hatte sich in keiner Weise seit ihrem Auftreten entwickelt, die Virginalmusik war gänzlich verflacht, das Lautenspiel zu völliger Bedeutungslosigkeit herabgesunken.

Nicht besser stand es um die Vokalcomposition [12]. Dass die englischen Musiker, je mehr fremde Berufsgenossen in ihr Land kamen, sich um so unbehaglicher fühlen mussten, lässt sich begreifen: in Traditionen aufgewachsen, welche für die höhere Instrumentalform die Kenntnis und Verwendung der contrapunktisch-mehrstimmigen Schreibart verlangten, mussten sie sich von den vielen Anhängern des ausschlaggebenden französischen Geschmackes fortwährend ihre Unfähigkeit, diesen zu befriedigen, vorwerfen lassen. Aber die Mittel, welche sie anwandten, zu dem zu kommen, was sie ihr Recht nennen mochten, halfen ihnen nicht viel.

König Karl hatte französische Musiker mit sich nach England gebracht und nach dem Muster der 24 Violons du Roy ein Streichorchester in derselben Stärke bilden lassen; die Blasinstrumente u. a., welche bis dahin zuweilen wenigstens mit der Orgel die Anthems in den Kirchen begleitet hatten, wurden nun durch die Violinen ersetzt „nach der fantastischen leichten Art, die in Frankreich üblich" sagt Evelyn, dem die Neuerung mehr für Tavernen und Spielhäuser als für Kirchen geeignet erschien.

Die Instrumente hatten zwischen den einzelnen Teilen der Anthems „Sinfonien und Ritornelle" zu spielen, d. h. wenige Takte lange Einleitungs- resp. Zwischen-

sätze. Die Ritornelle waren durchaus nicht, wie Davey annimmt, etwas absolut neues, wie aus den Anthems Este's u. A. hervorgeht, welche Rimbault für die Mus. Antiqu. Society herausgab [13]. Nach Karl's II Tode verschwanden die Violinen wieder aus den Kirchen.

Des Königs Neigung, alles mögliche aus dem geliebten Frankreich zu importiren, stimmte seine englischen Musiker nachdenklich, obwol sie die übergrosse Mehrzal in dem Instrumentalkörper bildeten; sie beschlossen, sich die Bestimmungen der längst bestehenden, aber durch die politischen Verhältnisse unwirksam gemachten „Corporation der Musiker" zu Nutze zu machen, um bei weiteren Versuchen, fremden Elementen in England Eingang zu verschaffen, nötigenfalls ihr Veto einlegen zu können. In der Tat wurde ihnen das Recht eingeräumt, jedem die Lehrtätigkeit und die Erlaubnis, seine Kunst auszuüben, versagen oder geben zu können. Was wollte aber diese Bestimmung eines Herrschers besagen, der ein Virtuose im Nichteinhalten seiner Versprechungen war! Das erträumte und ersehnte Monopol blieb denn auch — zum Glück für die Kunst in England — ohne einschneidende praktische Bedeutung. —

Das Opernunternehmen Davenant's war, wie wir uns erinnern, wenigstens in der ersten Zeit ein wirklicher Erfolg gewesen; die Neuheit der Erscheinung mag ihn in erster Linie bedingt haben; es unterliegt jedoch kaum einem Zweifel, dass das sensationslustige und lüsterne Publikum sich mehr und mehr von der Oper zurückhielt. Das kann nicht auffallen: der Geschmack der Restorationszeit richtete sich auf ganz andere Dinge als die Formen des reinen Dramas, wie dies die abscheulichen Verballhornungen, welchen Skakespeare's Dramen damals zum Opfer fielen, und die Unsitte, durch Zwischenaktsmusiken die dramatischen Gebilde in Fetzen zu reissen, beweisen.

Wol auf directe Veranlassung des Königs hin war 1660 eine italienische Operngesellschaft unter Führung

eines Giulio Gentileschi[14] für den englischen Hof angeworben worden, von deren Wirken wir jedoch keine directen Zeugnisse besitzen. Als Opernkomponisten fungirten die Brüder Vincenzo und Barthol. Albrici, welche noch 1666/7 angestellt waren. Im Jare 1673 kam Lully's Rivale, R. Cambert nach England: auch über seine Tätigkeit giebt uns kein Dokument Aufschluss. Ihm war 6 Jare früher Louis Grabu voraufgegangen, ein unbedeutender französischer Tonkünstler, dem es gelang, in England festen Fuss zu fassen. Er wurde kurz nach seiner Ankunft Nachfolger des John Banister, des Leiters der Hof-Violinisten, welcher durch den König entlassen worden war, weil er behauptet hatte, die englischen Geiger seien besser als die französischen! Die Urteile der Zeitgenossen über Grabu schwankten; während Pepys sehr geringschätzig von ihm sprach, erhob Dryden, welcher als Orakel in kritischen Dingen galt, — er gab seine ästhetischen Urteile den ehrfurchtsvoll lauschenden Genossen in Will's Kaffeehaus, dem Mittelpunkte des literarischen Lebens, zum besten — den Franzosen zu einem Künstler ersten Ranges. Grabu hatte 1674 eine Oper: Ariadne auf dem kgl. Theater zu Covent Garden zur Aufführung gebracht, nach ungefähr 10 Jaren vertraute ihm Dryden die Composition seines: Albion und Albanius an. Aber die Opernaufführungen fanden beim Volke nicht genügenden Beifall; auch W. Davenant, welcher mit Thom. Killigrew ein neues Patent für dramatische Vorstellungen aller Art erhalten hatte, war trotz seiner eifrigen Bemühungen eine wesentliche Besserung der bestehenden Verhältnisse nicht gelungen.

Evelyn erzält von dem offenbar mislungenen Versuche einer italienischen Truppe, sich in London anzusiedeln (1674), Lully sollte 1683 durch Thom. Betterton, einen Schauspieler, welchen Karl II. nach Frankreich zum Studium der Oper geschickt hatte, bewogen werden, England zu besuchen, kam jedoch nicht. Wohin man blickt,

Anläufe aber keine Erfolge! Daran war Dryden gleichfalls mitschuldig, dessen sonderbares Verlangen, nur heroische oder übernatürliche Wesen singen zu lassen, aus deren Mund der Gesang weniger widersinnig klingen würde als wenn gewöhnliche und normale Sterbliche sängen, allgemeinere Anerkennung gefunden zu haben scheint, obwol seine Operndichtungen Dryden's Theorie strict widersprachen.

Mit der Erinnerung an Aufführungen einiger Dramen in der Art, wie sie oben geschildert wurde, ist Mathew Lock's Name eng verknüpft. Er wurde um 1620 zu Exeter geboren und genoss den Unterricht von Edward Gibbons. Aus seinem Leben sind wenig Einzelheiten bekannt; man erzält von ihm, dass er sehr heftigen Wesens gewesen sei und darum manche Feinde gehabt habe [15]. Nach einer Reise auf dem Continent liess er sich in London nieder, trat in die Dienste des Hofes und verheiratete sich mit einer Dame aus Herefordshire, durch welche er mit dem ehemaligen Cromwell'schen Offizier und Musikfreund Silas Taylor bekannt wurde, welcher auf seine Veranlassung einige Anthems für die Privatkapelle der katholischen Königin, Katharina von Braganza, componirte. Lock soll später selbst zum Katholizismus übergetreten sein; er wurde als Organist Katharina's der Vorgänger des berühmten Giov. Bapt. Draghi und starb im August 1677. Von seinen Arbeiten ist zunächst die mit Chr. Gibbons gemeinsam geschriebene Musik zu Shirley's: Cupid and Death (1653) zu nennen. 3 Jare darauf veröffentlichte Lock ein: Little Consort, bestehend aus Tänzen, wie sie damals schon zu Suiten [16] vereinigt wurden; er schrieb dann Musik zu den Krönungsfeierlichkeiten für Karl II und gab 1666 einige Tonsätze unter dem Titel „Modern Church Music“ heraus: die Antwort auf Angriffe, welche er wegen des Versuches einer formellen Änderung der gottesdienstlichen Ordnung erfahren hatte. Pepys, welcher die Arbeit mit einigen Freunden durchnahm, rühmt sie sehr. Technisch

ist an ihr, wie gesagt, nichts bemerkenswert; die Neuerung bestand nur in der Hinzufügung einiger bis dahin nicht gebräuchlichen Stücke. Locke komponirte wenig mehr für die Kirche, einige Anthems, von denen eines: When the Son of Man shall come durch James Kent (1700—76) für eine „eigene“ Arbeit benutzt wurde [17], und Hymnen für die Privatkapelle der Königin. Seine nächsten Arbeiten waren Musikstücke für Davenant's „Bearbeitung“ des Shakespeare'schen Sturm und, wie Downes im „Roscius Anglicanus“ angiebt, für „Macbeth“ (1672). Dass er in der Tat einiges aus der Tragoedie komponirte, kann keinem Zweifel unterliegen; ebenso ist es aber sicher, dass die seinen Namen tragenden Stücke zu „Macbeth“ nicht ihm gehören, sondern wahrscheinlich Purcell. Der Gegensatz der Stile ist zu auffallend, um einem Componisten angehören zu können [18]. Im Vorwort zu seiner und Draghi's Composition von Shadwell's „Psyche“ (Vokalmusik) betont Lock sein Verdienst, alle möglichen Stilarten, Ballade, Air, Contrapunct (!), Recitativ, Fuge, Canon und chromatische Musik angewendet zu haben. Die Äusserung ist für ihn höchst charakteristisch: er beherrschte allerdings das, was er erlernt hatte, ein wirklich schöpferischer Zug geht ihm jedoch ab. Man mag seine Compositionen wo immer aufschlagen, neben den angeführten die Arbeiten Lock's in den Sammelwerken des 17. Jarhunderts, seine: Melothesia, Clavierstücke, die er 1673 herausgab, prüfen, überall wird dem Blick sich dasselbe Bild bieten, das gemachter und erdachter Musik, welcher bis auf ganze geringe Spuren jegliche ursprüngliche und warme Empfindung fehlt. Aber dieser Mangel ist es nicht allein, der uns in Lock's Musik unsympatisch berührt; vor allem wirkt die Ungelenkigkeit seiner Ausdrucksweise unerfreulich, das problematische in seiner Musiksprache, die alles mögliche aufgreift, ohne einen zwingenden inneren Grund erkennen zu lassen [19] oder jemals zu einer überzeugenden plastischen Gestaltung gelangen zu können. Seiner nicht hinweg zu leug-

nenden formalen Geschicklichkeit wird Lock es wol zunächst zu verdanken haben, dass sein Name unter seinen Landsleuten noch heute genannt wird.

Die Schule der Restorationszeit wird durch die drei Tonsetzer Humphrey, Wise und Blow repräsentirt; ihr Entstehen ist, wie schon betont, dem directen Eingreifen Karl's II. zuzuschreiben. Sein Wunsch, in der Kirchenmusik lebhaftere Declamation, grössere Energie des Ausdruckes, reichere Melodik angewendet zu sehen, konnte durch die älteren Meister nicht mehr erfüllt werden. Die genannten drei waren, als das Volk des Königs Rückkehr feierte, noch Knaben; Henry Cook († 1672) erzog sie zum Kapelldienst; Wise war witzig und leidenschaftlich, Humphrey schwächlich aber selbstbewusst und schlagfertig, Blow gutmütig und wol zwischen den beiden Andern vermittelnd. Ihr Lehrer, der Soldat gewesen war und sich nie anders als mit seinem Titel: Capitain bezeichnete, ist weniger als Componist — obwol er einige Stücke geschrieben hat — denn als vorzüglicher Pädagoge und hervorragender Sänger zu nennen. Pepys war von seiner Kunst begeistert, und von seinem erzieherischen Geschick gaben seine Schüler Kunde, von welchen Pelham Humfrey weitaus der bedeutendste war. Er wurde 1647 geboren; seine Familie scheint in nahen Beziehungen zu Cromwell's Anhängern gestanden zu haben, unter welchen ein Colonel John Humfrey, den Wood Pelham's — ersten — Lehrer nennt, und der ohne Frage ein naher Verwandter war, sich für die Sache des Protektors hervortat. Schon als Chorknabe legte der Junge Proben seiner compositorischen Fertigkeit ab: Clifford's Sammelwerk von 1663 enthält seinen Namen als Componisten von 5 Anthems, und in demselben Jare schrieb Pepys in sein Tagebuch, dass er den 51. Psalm von einem der Schüler Cook's gesetzt gehört habe, „und man sagt, es wären 4 oder 5 unter diesen, welche gerade so viel verständen". Boyce hat in seine Sammlung: Cathedral Service das Werk des „hübschen Knaben" auf-

genommen, für den auch der König sich zu interessiren begann.

Im Jare 1664 sandte Karl den 17 järigen Tonkünstler nach Frankreich und Italien, um die eminenten Fortschritte im Kunstleben des Festlandes an Ort und Stelle zu studieren. Ohne jede Frage war das nächste Ziel des jungen Mannes, welchem während seiner dreijärigen Abwesenheit recht namhafte Summen ausgehändigt wurden, Paris, wo Lully wirkte. Noch lag diesem wol jeder Gedanke an das Werk, das sein Geist schaffen sollte, die französische Oper, fern; aber das Jar, in welchem Humphrey den vielbewunderten und vielverlästerten Florentiner kennen lernte, war auch für einen aufmerksamen Schüler desselben verheissungsvoll: Lully's Annäherung an Molière, den unübertrefflichen Kenner der Bühne und genialen Sittenschilderer war gerade in dieser Zeit erfolgt und musste die nächste Veranlassung werden, die Aufmerksamkeit des Componisten von dem jeder dramatischen Wahrheit und Wirksamkeit entbehrenden Ballette, das er bis dahin gepflegt hatte, ab- und Versuchen zu energischer, dramatisch belebter Charakterzeichnung zuzuwenden. Dass Molière die Bekanntschaft des jungen Engländers machte, ist anzunehmen. Über den Verkehr Lully's mit Humfrey wissen wir nichts; aber wir erfahren, dass dieser die französischen Umgangsformen mit grossem Eifer annahm und, wie ihn Pepys später nannte, ein vollkommener „Monsieur, voller Förmlichkeit, Selbstbewusstsein und Eitelkeit“ wurde. Energisch jedoch, wie er gleichfalls war, mag es ihm nicht schwer gefallen sein, die Gesellschaft Lully's nach Belieben auszunutzen, der seinerseits keine Ursache hatte, den jüngeren Genossen, dessen Verpflichtungen dem englischen Hofe gegenüber er kannte, zu scheuen und von sich abzuwehren. Der Umstand, dass Lully selbst noch lernte, rastlos lernte, kam ihm besonders zu statten. Besonders aus Cavalli's Opern — dieser hatte 1660 für die Vermählungsfeier des „Roi Soleil“ die Festoper: Xerxes componirt — schöpfte Lully die weitestgehen-

den künstlerischen Anregungen, und alles das, was die Tonkünstler an ihnen bewunderten, nur die Melodik, den sprachlichen Ausdruck mächtig fördernde, charakteristische [illegible], glänzende Instrumentirung, musste auf Humfrey um so mehr wirken, als er jung war und sich in seiner künstlerischen [illegible] fühlte. Wann er von Paris aus ging, wissen wir nicht; möglich, dass noch einmal Berichte seiner Hand über die empfangenen Eindrücke und die Fortsetzung seiner Reise auftauchen. Im Oktober 1667 treffen wir den 20 jährigen wieder in London; er trat in die Chapel Royal ein, wo ein Platz für ihn frei gehalten worden war. Wir hörten, wie Pepys über ihn urteilte. Gewiss spricht es nicht für Humfrey's Charakter, dass er über die englischen Musiker zu lachen nicht müde wurde und von ihnen sagte, sie verständen alle nichts; es ist aber ein immerhin zu bemerkendes Zeichen von Überzeugung und von einem gewissen Mut, dass er auch den [illegible] als vollständigen Ignoranten auf productivem wie auf reproductivem Gebiete bezeichnete. Charakteristisch [illegible] sich bei dem, welcher des Schutzes eines Mächtigen wie es Karl II., der [illegible] des Sonnenkönigs, war, schon in frühester Jugend genoss, entweder bis zu bewundernswerter Höhe aus oder, und das ist die Regel, die genossene Gunst wird zum [illegible] [illegible].... Humfrey gehörte nicht zu den Starken. Als Captain Cook gestorben war, erhielt er dessen Stelle als Knabenlehrer, wurde Hofkomponist und verheiratete sich mit einer als überaus schön geschilderten Dame. Und damit war sein Laufbahn zu Ende; er starb 27 Jahre alt am 14. Juli 1674.

Humfrey hat niemals recht Gelegenheit gehabt, seine Kräfte zu erproben; dies hätte nur auf dem Gebiete des musikalischen Dramas geschehen können. Aber seine gesamte Musik für die Bühne beschränkte sich auf Compositionen zu Shakespeare's Tempest (167[illegible]), an welchen ausser ihm noch [illegible] betheiligt war. Humfrey's Werke bestehen in 7 Anthems, welche Boyce druckte

und in anderen Gesängen. [Einige Melodieen in Th. Greeting's: The Pleasant Companion; Henry Playford druckte 3 Compositionen des Meisters in seinen Harmonia Sacra 1688 etc.] Sein Kirchenmusikstil lässt Vergleiche weder mit Tallis's Dorian Service noch mit Gibbons's Werk zu; er übertrug einzelne Grundsätze der monodischen Schule sofort nach seiner Rückkehr aus Frankreich auf den geistlichen Tonsatz. Aber das ist nicht ihm in erster Reihe als Verdienst anzurechnen; ihm verdankt die englische Kirchenmusik einen dramatisch lebhafteren Ausdruck und grösseren harmonischen Farbenreichtum, positive Vorzüge, welchen als Nachteile minderwertige oder ganz geringfügige contrapunktische Arbeit und das Princip gegenüberstehen, das spezifisch musikalische Element auf Kosten des Wortinhaltes in den Hintergrund treten zu lassen. Insbesondere auch seine ausgiebige Anwendung alterirter Intervalle [21] lässt einen grossen Vorschritt über die Meister der klassischen Zeit erkennen, deren Werk vollständig aufgelöst werden musste, ehe es eine Verbindung mit den Resultaten der neuen Schule eingehen konnte. Humfrey's Fähigkeit, in seinen Melodieen Conformität zwischen Wortinhalt und Ton zu erzielen, ist gross; sie weisen weit mehr als die Arbeiten von H. Lawes einen ariosen Charakter auf, besitzen jedoch den liedartigen Zug, welcher Purcell und auch Blow in manchen Schöpfungen eigen, nicht in gleich hohem Grade. Aber seine Compositionen sind durchaus nicht blosse Verstandesarbeiten; mag auch ein gewisses reflexives Schaffen oft in ihnen nicht zu verkennen sein, dass Humfrey ursprünglich musikalisch empfand und befähigt war, seinen Gedanken unbeeinflusst von irgend welchen theoretischen Erwägungen eine gültige Form zu geben, bewies er mit seinem: I pass all my hours, das noch heute gesungen wird. Dass König Karl ihn nach Paris schickte, war ein Danaergeschenk: Humfrey stand es nicht mehr frei, sich sein künstlerisches Ideal selbst zu suchen, ihm war der Weg vorgezeichnet, den er zu gehen hatte. Wäre ihm

eine längere Lebensdauer beschieden gewesen, so würde er ohne Zweifel seine Kräfte haben entfalten und im Wettbewerbe mit Purcell, dessen ersten Schritten im Kunstleben er ein Führer war, Werke haben schaffen können von grösserer Bedeutung und Selbständigkeit.

Michael Wise, der zweite dieser Gruppe, wurde wahrscheinlich 1648 zu Salisbury geboren, tat als Chorknabe in der Cathedrale daselbst Dienste und gelangte noch in den frühesten Jaren stehend nach London unter Cook's vortreffliche Leitung. In Clifford's Sammelwerk ist er nicht als Tonsetzer genannt, noch kein Beweis dafür, dass nicht auch Wise zu den jugendlichen Componisten gehört hätte, denen man ähnliches Können wie Humphrey zuschrieb. Im ungefähren Alter von 20 Jaren wurde er als Nachfolger des Organisten Giles Tomkins in seine Vaterstadt berufen, kehrte aber schon 1675 in die Dienste des Hofes zurück, als durch den Tod von Rafael Courteville eine Stelle in der Chapel Royal frei wurde. Auch ihm wandte König Karl seine Gunst in hohem Masse zu; Wise hatte ihn auf seinen Reisen zu begleiten, und das Recht, als Organist vor dem Herrscher ausschliesslich zu spielen, soll sich der sehr heissblütige Mann nie haben nehmen lassen. Als der Thronerbe Karl's, Jacob II. gekrönt wurde, war Wise von seinem Amte suspendirt; wir kennen den Grund dafür nicht, doch ist es immerhin möglich, dass sein allzu hitziges Temperament ihm einen Streich gespielt hatte [22]. 1687 erhielt Wise die Stelle als Knabenlehrer an der St. Paulskirche zu London. Er starb in demselben Jare: aufgeregt durch einen ehelichen Zwist verliess er sein Haus, griff einen Wächter der Stadt an und wurde von diesem niedergeschlagen Wise war ein grosses Talent; er besass lebhafte Fantasie, Sinn für Schönheit melodischer Zeichnung, deren Charakter sich dem Wortsinne eng anschmiegt, und Verständnis für die Notwendigkeit wechselnder harmonischer Farbengebung. In seinen Anthems (Boyce hat 6 Anthems gedruckt; daneben existiren noch Compositionen Wise's

in „New Ayres and Dialogues“ von 1678 und in einer 2. Ausgabe von Cantica Sacra Deering's 1674 u. A.) hat er offenbar sein bestes gegeben, innig gefühlte Weisen wie dramatisch bewegte, leidenschaftliche Ergüsse eines reichen Innenlebens, und gerade der Zug des Persönlichen, der ihnen anhaftet, macht seine Gebilde uns interessant, wenngleich vom technischen Standpunkt aus die fortwährenden Einschnitte, welche die allzu gehäuften Ganzschlüsse hervorrufen, einen unerfreulichen Eindruck machen. Aber das war ein Fehler der Zeit, den die Abwendung von der Vorliebe für contrapunktische Stimmverschlingung und die Neigung, dem Gedankengange des Wortes nachzufolgen, mit sich bringen mussten.

Humfrey's und Wise's Studiengenosse, John Blow [23], wurde 1648 in North Collingham, nach anderen Angaben in London geboren und begann, wie man sagt, seine Laufbahn als Schüler von Hingston und Ch. Gibbons. Im Alter von 12 Jaren — bei Karl's II. Rückkehr nach England — stand er als Chorknabe unter der Leitung Cook's und legte schon damals, wie Clifford's Sammelwerk bezeugt, mit R. Smith, einem andern jugendlichen Genossen, gleich Humfrey Proben seines Könnens ab. 1669 folgte er Bryne als Organist an der Westminster Abtei, kehrte aber nach 5 Jaren an die Chapel Royal zurück, da Humfrey's Tod die Neubesetzung der Stelle eines Knabenlehrers nötig machte. Schon im Jare vorher war er, beim Ableben von Roger Hill, für die Chapel Royal verpflichtet worden.

Nach dem Tode Michael Wise's wurde er dessen Nachfolger an der St. Paul's Kathedrale, trat aber 1693 von diesem Amt zu Gunsten seines Schülers Jeremiah Clark zurück. Auf Blow's Veranlassung war Henry Purcell dessen Stelle an der Westminster Abtei übertragen worden; 1695 übernahm er die Function als Organist an der Abtei selbst wieder, doch blieb Blow in amtlicher Beziehung zu der Chapel Royal und der Hofmusik. Er starb am 1. Oktober 1708 und hinterliess — seine Frau,

Elizabeth Braddock, war ihm schon im jugendlichen Alter gestorben — seinen Kindern ein nicht unbeträchtliches Vermögen. Als Knabenlehrer und Hofkomponist folgte ihm William Croft; das Organistenamt erhielt John Weldon. Blow's menschliches Charakterbild bietet überaus sympathische Züge: milde, gütig und wolwollend, war es ihm eine Freude, seinen Schülern die Wege so weit als möglich zu ebnen. Neid und Misgunst kannte, Ehren suchte er nicht; ohne sein Dazutun verlieh ihm auf Erzbischof Sancroft's Veranlassung die Universität Cambridge 1696 den Grad eines Doctors der Musik. — Es war Blow's Absicht, wie er in seinem Amphion Anglicus darlegt, seine sehr umfangreiche Sammlung kirchlicher Werke selbst zu veröffentlichen; dazu ist es aber nicht gekommen, doch besitzen wir in den Partituren, welche E. W. Husk's geübte Hand anfertigte, einen Ersatz. An gedruckten Werken Blow's liegen vor 11 Anthems und 3 Services, welche Boyce druckte; Ode für den Cäcilien Tag 1684; Elegie auf Königin Mary 1695; Ode auf den Tod seines Schülers H. Purcell 1696. Lessons für Harpsichord; Psalmen für die Orgel; „Amphion Anglicus“ 1700. Man findet Vokalcompositionen von ihm in der Sammlung Playford's: Harmonia Sacra (1693), welche auch Werke von Carissimi, Purcell, Clarke, R. King, Barrincloe enthält u. a. a. O. Blow componirte eine Anzal von Gelegenheitswerken, so das Anthem: I was glad zur Eröffnung der St. Paul's Kathedrale, Deborah's Gesang anlässlich einer Feier des Sieges von Blenheim; mit Humphrey und Turner schrieb er das sogenannte Club Anthem, mit dem ersteren einen Dialog (gedruckt in: Harmonia Sacra 1688) und mit Clarke und Croft vereinigte er sich zur Composition eines Anthems: Behold, how good and joyfull, als (1707) eine Union zwischen England und Schottland nach langem Hader zu Stande kam. Man hat behauptet, es sei Burney, welcher Blow sehr heftig befehdete, zu verdanken gewesen, dass dessen

Musik vergessen worden sei. Diese Annahme hat, wenn man die vergötternde Sprache hört, in der man um den Anfang des 18. Jarhunderts Blow's Kunst gedachte, viel Wahrscheinlichkeit für sich; indessen ist doch zu sagen, dass im günstigsten Falle man dem Componisten nur ein bescheidenes Mass von Talent wird zusprechen können. Die langjärige Beschäftigung mit der Kunst, der stete Umgang mit höherstehenden Musikern, unter welchen wirklich productive Geister waren, befähigten ihn wol, ein Lied wie: It is not that I love you less zu schaffen, dem sich vielleicht noch eins oder das andere aus dem „Amphion Anglicus" würdig anschliesst: aber der bekannte Satz von der Sprache, die für uns dichtet und denkt, aber nicht aus jedem einen Dichter macht, gilt auch für die Musik; insbesondere in solchen Zeiten des Überganges, da ein künstlerisches Ideal, das längst erreicht ist, allmälig zerbröckelt, und neue Ideen, neue Versuche auftauchen, welche naturgemäss keiner objectiven Controlle der Zeitgenossen unterliegen können, erscheinen solche anpassungsfähigen Talente geringen Grades, wie Blow deren eines war, Talente, welche die Mitwelt aus welchem Grunde immer anstaunt, die Nachwelt und ihr unparteiisch kühler Spruch jedoch in ihrer wirklichen Wesenheit erkennt. Wenn Blow jetzt wieder in seiner Heimat zu (nicht allgemein anerkannten) Ehren kommt, so ist das seinem formalen Geschick zuzuschreiben und, wie man ruhig sagen darf, einem gewissen übertriebenen Eifer, nach klassischen Mustern vergessene Gestalten zu „retten". Blow's Instrumentalmusik ist völlig ungeniessbar; man sehe die Psalmen, welche Bezeichnungen wie: Oxford Tune u. s. w. tragen: es sind überaus ungeschickte, oft klobige akkordische Combinationen, die von mehr oder weniger belebten Gängen, zu welchen kaum etwelche künstlerische Arbeit aufgewendet ist, unterbrochen werden. In seinen streng gearbeiteten Compositionen — man sehe die Einleitung zu der Ode auf Purcell für Flöten und Bass oder die Ouvertüre zum 2. Mu-

sical Entertainment (Cäcilien Ode von 1684) — wirkt der schwerfällige, rhythmisch uninteressante, motivisch nichtssagende Fluss der Linien, denen der Mangel logischer Abschnitte ein weiteres störendes Element verleiht, überaus ermüdend. Es ist eine Art von zusammen gequältem Contrapunkt, welchen man mit stillem Seufzen als technische Probe, aber nicht als Kunstwerk zu ertragen vermag. Ähnlich ungünstig wird bei unvoreingenommener Durchsicht das Urteil über die vokalen Teile der erwähnten Werke lauten; die Recitative stehen in ihrer Führung teilweise dem Sinne störend entgegen, auch sonst macht sich in der Ausmalung einzelner Wörter, die zu diesem Zwecke ganz unbrauchbar erscheinen, und in der Weise, wie die musikalische Ausschmückung geeigneter Ausdrücke zuweilen umgangen wird, ein Mangel an künstlerischer Überlegung fühlbar. Man vermisst aber vor allem ein klar erkennbares Ziel, einen musikalischen Kernpunkt. Eine gewisse mittlere Stimmung wiegt vor; aber keine leidenschaftliche Regung, nicht einmal eine wenn auch vorübergehende lebhaftere Gefühlswärme bricht sich durch das graue Einerlei der Ausdrucksweise Bahn. Von seinen weltlichen Compositionen enthält die Sammlung: Amphion Anglicus Blow's beste Arbeiten. Ihr entstammt auch das oben angeführte Lied, das, so hübsch es auch ist, doch durch die Gleichförmigkeit des Tones ermüdet. Eins oder das andere der Lieder steht wol noch auf derselben Stufe und kann einige Teilnahme wecken; im ganzen aber sind auch diese Compositionen lahme Arbeiten ohne Schwung und Seele; man bemerkt hässlich wirkende Wiederholungen einzelner zum Teil unwesentlicher Worte, langgeschwänzte Ausschmückungen, welche dem rein declamatorischen Stil — es ist die Zeit der Reaction gegen diesen — widersprechen; im Grunde genommen ist kein anderes Princip der Charakterisirung zu erkennen als dem einzelnen Worte einen gewissen Schmuck zu verleihen, gleichviel wie der Charakter des ganzen sein mag. Entschieden sein bestes hat Blow in seinen geistlichen

Tonsätzen gegeben; er selbst sagt in der Vorrede zu dem zuletzt angeführten Werk: „ihnen habe ich mehr und mehr die Gedanken meines ganzes Lebens gewidmet. Mit geistlichen Compositionen begann ich meine ersten jugendlichen Versuche in dieser Kunst, mit ihnen, so hoffe ich, will ich ruhig und zufrieden meine Tage beschliessen.“ Seine geistlichen Vocalwerke sind nicht unbedingt als Erzeugnisse der Schule der Restoration zu bezeichnen; er schliesst sich etwa Child an, mischt wie dieser und seine Vorgänger homophone und polyphone Schreibart und verwendet auch die strenge Form des Canons. Seine Anthems sind im Ausdrucke verhältnismässig leicht bewegt und mit einigem Recht kann Davey von ihnen sagen, sie könnten nahezu für Menuetten gelten.

Für die Bühne hat Blow nichts geschrieben ausser der Musik zu einem Maskenspiele: Venus and Adonis, einem Werke, das nur für die Hofkreise bestimmt war.

Um die genannten drei Componisten gruppiren sich einige andere, deren wir flüchtig gedenken müssen, ehe wir uns der Schilderung des etwa von den 70er Jaren an mächtig anschwellenden Einflusses italienischer Kunst in England zuwenden können. Irgend welche Besonderheiten sind in ihren Tonsätzen durchaus nicht zu bemerken, und man könnte ruhig über sie hinweggehen, wenn nicht aus andern Gründen der oder jener Name Berücksichtigung verlangte. William King folgte, nachdem er Musiklehrer in Oxford gewesen war, 1664 dem Organisten Pickaver († 1678) am New College, Oxford. Er starb im Alter von 56 Jaren 1680 und hinterliess einige geistliche Compositionen und eine überaus seltene Sammlung 1—3 stimmiger Gesänge, die zu Oxford 1668 erschienen (Davey [24]). Von Henry Bowman, Organist des Trinity College zu Cambridge ist nur ein Anthem überliefert worden. Er soll mehrere Sammlungen weltlicher Musikstücke componirt haben, doch erschien nur eine derselben im Druck (1677). Ferner sind zu nennen Wilh. Tucker († 1678), John Ferrabosco († 1682),

John Reading († 1692), Henry Hall, welchen der später noch zu erwähnende Kaplan Bedford neben Blow und Purcell stellte, und der (er war zu Windsor geboren) nach seiner Lehrzeit in der Chapel Royal Organist zu Exeter und später (1688) zu Hereford wurde, woselbst er 1707 starb, das Amt seinem Sohne, der ihn nur 6 Jare überlebte, hinterlassend. Hall war ein ganz tüchtiger Componist; man findet geistliche Werke von seiner Hand in der Tudway-Sammlung, weltliche Lieder in verschiedenen Sammelwerken. Beide Hall sind als Dichter bekannt geworden, der ältere pries Purcell in begeisterten Worten. Thomas Tudway, welcher die soeben angeführte grossartige Sammlung englischer Kirchenmusikstücke anlegte — sie umfasst in 6 mächtigen Bänden die Zeit von Tye bis „Hendale“ und bietet daneben einen musikgeschichtlichen Versuch von gewissem Interesse und persönliche Erinnerungen von Wert — wurde 1664 Sänger an der Schlosskapelle zu Windsor und gieng 6 Jare darauf nach Cambridge als Organist von King's College. Im Jare 1705 wurde er Nachfolger des damals gestorbenen ersten Inhabers der 1684 gegründeten Musikprofessur zu Cambridge, des Nicholas Staggins, eines Günstlings Karl's II; er wurde wegen Beleidigung der Königin Anna vom Amte suspendirt, erhielt dasselbe jedoch, nachdem er öffentlichen Widerruf geleistet, zurück und wirkte ununterbrochen bis zum Jare 1726. Dann siedelte Tudway nach London über und starb 1730. Seine historischen Ausführungen sind meist ungenau oder falsch, seine Compositionen, so beurteilt sie Barrett, „like chaff for dryness, and unlike chaff for heaviness“. In seinen kirchlichen Werken macht er sich die strengsten Vorschriften, den Sinn des Wortes durch keinerlei künstliches Flechtwerk zu verdunkeln, zu eigen und vermag auch darum in uns keinerlei Interesse für seine Arbeiten zu wecken.

Neben Tudway mag Thomas Turner mit einem Worte genannt werden, welcher 1652 zu Oxford

zu Oxford geboren wurde, zu einer Zeit also, in welcher das musikalische Leben der alten Universitätsstadt in höchster Blüte stand. Irgendwelchen Einfluss konnten die künstlerischen Veranstaltungen auf den Jungen nicht gewinnen, denn schon 1662 hörten sie vollständig auf, und das Centrum. des musikalischen Lebens wurde London, das bis in unsere Tage den Vorrang in England behauptete. Turner tat Dienst als Chorknabe in der Christ Church und wurde dann Mitglied der Chapel Royal. Nach kurzer Wirksamkeit an der Cathedrale zu Lincoln kehrte er in die Hofkapelle zurück und wurde 1696 zu Cambridge zum Doctor promovirt. Er starb 1740.

Turner war als Sänger berühmt und fand mit Bewilligung seiner vorgesetzten Behörde an allen möglichen Kirchen Beschäftigung, deren Behörden die Zeit der Gottesdienste gerne verlegten, um sich seiner künstlerischen Hilfe versichern zu können. Neben vielen Liedern und Catches, welche Manuscript blieben, sind von seinen Compositionen nur eine Ode für den Cäcilientag 1685 und das in Gemeinschaft mit Humfrey und Blow geschriebene „Club Anthem“ zu nennen. Eine theoretische Abhandlung Turner's: „Sound Anatomised“ hat ein gewisses antiquarisches Interesse.

Die Geschichte der englischen Musik hat mehrmals auf kunstbegeisterte Diletanten Bezug zu nehmen, welche der Entwicklung des Musiklebens die weiteste Förderung zu Teil werden liessen; hier haben wir Henry Aldrich's zu gedenken, welcher im Alter von 41 Jaren Dean der Christ Church wurde und seine Mussestunden mannigfachen künstlerischen und wissenschaftlichen Neigungen widmete. Er wurde der Begründer der berühmten Bibliothek seines College, welchem er seine grosse Sammlung englischer und italienischer Musik vermachte. Er führte Palestrina in England ein, indem er einzelnen von dessen Motetten englische Worte unterlegte und bemühte sich lebhaft um die Sammlung englischer Compositionen der Vergangenheit und um die Hebung der Kir-

chenmusik seiner Zeit. Auch als Componist hat Aldrich sich mit Glück betätigt, indem er einige Anthems und 2 Services schrieb, die von Boyce und Arnold gedruckt wurden. Ausserdem werden noch 2 Catches von ihm erwähnt, deren einen er dem kürzlich aufgekommenen neuen Genussmittel der guten Gesellschaft, dem Tabak, widmete [25]. Neben ihm sind zu nennen William Holder (1614—97) und Rob Creyghton, Professor des Griechischen in Cambridge und später Bischof von Wells, woselbst er 1733 starb. Er hatte Karl II. während seines Exils begleitet und sich eine ausgedehnte Kenntnis der Musikformen seiner Zeit und der klassischen Periode angeeignet, wovon seine ganz tüchtigen Arbeiten, Services, Anthems und andere Gesänge Zeuge sind.

Der Blick auf die Instrumentalmusik fördert wenig erfreuliches zu Tage; die Publikationen John Playford's aus der Restorationszeit wie: Musick's Handmaid (Virginalstücke), Musick's Delight on the Cithren, Lock's „Melothesia", die schon erwähnt wurden, Thom. Mace's: Musick's Monument (1676), Thomas Greeting's Schulwerk für Flageolet: The Pleasant Companion, Thom. Salter's Genteel Companion (Musik für die Recorder) u. s. w. machen die Hauptsache aus. Die beiden zuletztgenannten Musiker suchten für die herkömmliche Notirungsweise eine neue, ganz absonderliche und unmusikalische, einzuführen, in welcher an Stelle der Notenzeichen Punkte traten, welche mit den Löchern der Flöte correspondirten: man sieht, dass die „Kunst, Musik ohne Notenkenntnis machen zu können", nicht erst eine Errungenschaft der Neuzeit ist. Die Sammelwerke, deren Zal mit den erwähnten nicht erschöpft ist, zehrten zum grösten Teil von den Werken älterer Meister; auch dort, wo sie neues bieten, sind sie jedoch durchweg unoriginell; nirgendwo ist in ihnen ein frischer Zug, ein neuer Lebenskeim zu bemerken . . . Die künstlerische Entwicklung der einheimischen Musik stagnirte auf diesem Gebiete vollständig. Die neue Richtung in der Instrumentalmusik,

welche sich von Italien aus machtvoll Bahn brach, begegnete hier und da einem pedantischen Gegner, wie jenem altertümelnden Mace[26], der das schlechte Psalmensingen seiner Tage aufs Korn nahm, die Violine in Verruf bringen wollte und dafür die „edle" Viola und das „beste der Instrumente", die Laute, auf den Schild erhob; aber der Liebe Müh'n war umsonst: die Zeit für die Lautentabulatur war gekommen. In England lebte damals nur ein einziger Lautenist von Bedeutung, John Rogers. Das für die Zeit der Elisabeth passende Instrument konnte in den Tagen Karl's II. keine Bedeutung mehr haben: die Zeit fantastisch-sinnlicher Schwärmerei war unwiederbringlich dahin, sie hatte einer sehr realen Lebensauffassung das Feld geräumt, der Alles, was auch nur entfernt nach Romantik und graziöser Fantastik aussah, gründlich zuwider war.

Musizirt wurde zwar im damaligen England noch viel; aber das harmlos-gemütliche gesellschaftliche Singen trat von selbst in den Hintergrund. Der gewaltige Aufschwung, welchen der monodische Stil genommen, brachte es mit sich, dass an die Ausführung arioser Gesänge bedeutend höhere Anforderungen gestellt wurden, als sie der Durchschnitts-Musikfreund erfüllen konnte; das Auftreten fremder Künstler, Meister des Instrumentalspieles, und ihre Einwirkung auf die Steigerung der Technik und der Ausdrucksfähigkeit des Vortrags musste die Kluft zwischen Berufsmusiker und Dilettant immer mehr erweitern. Wenn daher in diese Zeit die ersten Anfänge öffentlicher Conzerte fallen, so lagen die Vorbedingungen dazu in den gesammten Verhältnissen des Kunstlebens. Ein äusserer Umstand kam hinzu. Wir haben von Will's Kaffehaus gehört, in welchem sich die literarischen Kreise um Dryden schaarten: so hatte jede religiöse und politische Partei ihren ähnlichen Sammelpunkt, von dem aus die öffentliche Meinung gemacht und beeinflusst wurde. Für die Künstler fielen allerdings alle die Gründe fort,

welche die Politiker u. s. w. sich in ihren bestimmten Tavernen versammeln liessen; aber die Sache rein äusserlich nachzumachen, bei einem kräftigen Trunk und einer Pfeife Tabak gegen Entgelt zu musiziren, konnte ihnen wie dem Publikum nur willkommen sein. Der erste, welcher Conzerte nicht in einer Schenke gab, war Banister, der, wie North uns erzält, nach seiner Entlassung die besten Kräfte London's um sich zu sammeln verstand, um mit ihnen in seinem Hause gegen ein Eintrittsgeld von 1 s. zu conzertiren (1672). Im Jare 1678 folgte ihm der Kunstenthusiast und Kohlenhändler Thomas Britton, der Morgens in den Strassen seinem Handwerk nachgieng und Abends der edelsten Erholung lebte, mit der Veranstaltung von Musikaufführungen in seiner Wohnung nach, und schon 2 Jare darauf wurde ein drittes Unternehmen in Villiers Street eröffnet, welches gleich dem Britton's sich bedeutenden und vornehmen Besuches erfreute [27].

Wie Hogarth erzält, erstand der französischen Kunst im letzten Jahrzehnt der Regierung Karl's II. eine mächtige Schützerin in der Geliebten des Königs, Hortensia Mancini, Gräfin Mazarin. Die Nichte des Cardinals Mazarin war 1675 nach England gekommen, ein Verdienst, das Karl ihr mit einem järlichen Gehalt von 4000 £ lohnte. Am französischen Hofe hatte sie die Zeit erlebt, in welcher Lully's Ruhm höher und höher zu steigen begann, alle Rivalen aus dem Felde schlagend. Wie weit ihre musikalischen Fähigkeiten reichten, muss dahingestellt bleiben; auf jeden Fall war die Gräfin eine grosse Freundin künstlerisch glanzvoller Feste, und so veranstaltete sie in ihrem Hause zu Chelsea — wol mit des Königs Unterstützung — dramatische und musikalische Aufführungen nach dem Muster der französischen. Die Leitung der Musik unterstand dem Kapellmeister Paisible [28].

Aber dem einseitig das dramatische Element betonenden Geschmacke der Franzosen waren im Laufe der

Zeit in England Gegner erwachsen; es war keine Frage, dass die gesangliche Seite nicht allein der Oper, auch des einfachen Liedes vielfach allzu kurz kam, dass wenige Melodieen geschaffen wurden, welche sich dem Sinne einprägten, ihn unwiderstehlich gefangen nehmend. Das englische Volk besass aber von Alters her Liebe zu natürlichen, warmblütigen Melodieen, und so sehen wir denn gerade in dieser Periode melodische Gebilde wie: Come lasses and lads oder: Barbara Allen auftreten, welche durchaus ungekünstelte Empfindung und den naiven Ton volkstümlicher Schlichtheit in sich tragen. Doch griff die Reaction gegen den declamatorischen Stil mehr und mehr auch auf das Gebiet des Kunstgesanges über. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass in Italien von allem Anfang an die Tonsetzer trotz aller theoretischen Gegenerklärungen künstlerischen Protest gegen die neue Stilart eingelegt hatten: die Äusserungen ihres Gefühlslebens, welche sie in sinnlich glühende Melodieen erströmen zu lassen von der Natur besonders veranlagt waren, liessen sich nicht in trockene Formeln zwängen, deren Berechtigung man von ausserhalb der Musik und ihren ureigensten Gesetzen liegenden Dingen herleitete. Wol vermochte es Lully's beweglicher und im höchsten Masse anpassungsfähiger Geist, seine Musik dem Verlangen des französischen Naturells entsprechend zu gestalten; nicht so seine — ursprünglichen — Landsleute: unter ihrer Pflege fand jetzt die Musik, vorab die dramatische, eine einseitige, nur auf den Gesangsstil gerichtete Ausbildung. Die Art, wie sich der neue Kunstgesang in England einführte, ist überaus charakteristisch, wie wir sehen werden. Der erste italienische Gesanglehrer in London — in dem berührten Sinne — scheint Pietro Reggio[29] gewesen zu sein. Er war aus Genua wahrscheinlich zuerst nach Oxford gekommen, hatte Beziehungen freundschaftlicher Art mit John Jenkins angeknüpft und mit seinen Compositionen allseitig eine günstige Aufnahme gefunden. Reggio gieng dann nach London, wo er am

23. Juni 1685 gestorben und zu St. Giles in the Fields begraben worden sein soll. Er schrieb ein Werk mit dem Titel: The Art of singing or Treatise wherein is shewn to sing well any song whatsoever and also how to apply the best graces with a Collection of Cadences, plain and then graced . . . . . sold by the Author and by Jo. Carr . . . . Der Titel ist handschriftlich in einem Exemplare von H. Lawes's Ayres (auf dem Br. Mus.) bewahrt, das Werk selbst scheint verloren. Das britische Museum bewahrt eine andere Publikation Reggio's: Songs, welche der Verfasser dem Könige widmete. In der Vorrede giebt er seiner Verehrung für Jenkins Ausdruck, der zuweilen des Italieners Meinung über seine eigenen Compositionen eingeholt habe. Seine Absicht in Betreff der Gesänge fasst Reggio in die Worte: which I have endeavour'd to render the more easie . . . by Marking the Thorow-Basse of all my Songs, with their respective Concords, and the Trilloes over their proper Notes in the Trebles. Der völlig veränderte Standpunkt, wie er sich hier gegenüber der Praxis vergangener Tage darstellt, ergiebt sich sofort, wenn wir Zacconi[30] hören, welcher in Bezug auf die Niederschrift mehrstimmiger Werke klar und erschöpfend sagt: Die Musik wird . . . gebildet in der Art wie es dem Componisten gut dünkt, und zwar so, dass er die Noten auf Liniensystemen ordnet und verteilt, wie es seinen Absichten entspricht. „Alle andern Sachen nun, wie die Affekte beim Singen, die guten Stimmen, die ausschmückenden Accente, die schöne Aussprache und die Verzierungen sind [zu notiren] nicht notwendig, denn ohne sie bleibt Musik [als Composition] Musik.“ Jetzt, 100 Jare später, empfand man, nachdem inzwischen auch die Herrschaft des trockenen declamatorischen Stiles vergangen war, erst recht die Wahrheit des Satzes, den Zacconi dem oben mitgeteilten beifügt: „Die Musik klingt mit den Verzierungen u. s. w. schöner als ohne sie“; aber man schrieb sie jetzt vorsichtigerweise hin, anstatt ihre Ausführung dem Geschmacke

und dem Kunstverständnisse der Sänger ruhig zu überlassen. Mangels neuer Arbeiten griffen Tonsetzer und ausführende Sänger jetzt nach älteren Compositionen der declamatorischen Schule und überboten sich, einzelne Silben und Wörter darin durch gedehnte Passagen zu schmücken. Dabei gieng man nun wenig geschmackvoll vor und vernachlässigte das, was vordem die Hauptsache gewesen war, oft vollständig. So erscheint in einer Überarbeitung von H. Lawes's Dialog zwischen Strephon und Daphne (Add. MSS. 11,608 des Br. Mus.) in dem Satze: when they embrace a deity auf dem unbestimmten Artikel eine lange Notenkette, die ganz sinnlos erscheinen muss. Man fieng eben wieder an, zu „singen", war froh, dass man sich nicht mehr um den Sinn der Worte ausschliesslich zu kümmern brauchte und benutzte nun jede passende oder unpassende Gelegenheit, mit dem lange verpönten Kunstmittel zu paradiren; man dehnte ganze Takte durch Notenketten aus und schmuggelte sie sogar in ehrwürdige geistliche Compositionen ein, wie denn z. B. Deering mit einem: Ardens est cor meum herhalten musste. Auf diese Vorliebe für — wir würden von unserm Standpunkt aus den negirenden Ausdruck vorziehen — künstlerisch ausgeschmückte Gesangssätze gründet sich die Gewohnheit Purcell's, auch in seine Recitative reiche Coloraturen aufzunehmen, welche freilich — in vielen Fällen wenigstens — einer gewissen logischen Berechtigung nicht entbehren.

Früher als Reggio war jener bereits genannte Giovanni Baptista Draghi nach England gekommen, welcher sich besonders als Orgelspieler hervortat und mit Lock, seinem Collegen, mit dem er schwerlich gut ausgekommen sein wird, wetteiferte. Man darf vermuten, dass Draghi in der Geburtsstadt Frescobaldi's, in Ferrara das Licht erblickt hatte, da der dort geborene Opernkomponist Antonio Draghi möglicherweise ein Verwandter war[31]. Den Unterricht des grossen Orgelmeisters kann Giovanni Baptista jedoch

kaum genossen haben, da Frescobaldi schon 1614 nach längeren Reisen einem Rufe nach Rom folgte. Wir wissen über Draghi's künstlerische Betätigungen zu wenig, um uns ein Urteil bilden zu können; doch wird er ein „bewundernswerter Meister" genannt, und Henry Purcell wie sein Vater scheinen in Verkehr mit ihm gestanden zu haben. Draghi wird 1677/78 als Organist der Privatkapelle Katharinens von Braganza genannt und stand noch 1684 in demselben Dienst. 3 Jare darauf komponirte er Dryden's Ode für den Cäcilientag; er veröffentlichte: Six select Suites of Lessons for the Harpsichord, kleine, geschickt gesetzte Stücke, meist im Tanzrhythmus gehalten, darunter 2 Menuetten und mehrere mit programmatischen Überschriften. — Nach North war der erste italienische Violinkomponist und Spieler von überragender Bedeutung, der sich in England niederliess, Nicolo Matteis[33]. Er soll um 1672 nach London gekommen sein, wo ihm Musiker wie Bridgman, ein guter Klavierspieler, Dilettanten wie Dr. Walgrafe, den North „a prodigy of an archlutist" nennt und Sir Rob. Lestrange, der ein tüchtiger Violaspieler war, eine freudige Aufnahme bereiteten. Evelyn „hörte niemals einen sterblichen Menschen ihn auf der Violine erreichen; der Ton seiner Violine war wie der Klang der Menschenstimme", und North fügt dem bei, Matteis' Spiel sei besonders im Wechsel zwischen arcato und staccato, im Tremolo und in raschen Gängen bemerkenswert gewesen, in Dingen also, welche vordem in England Niemand gehört habe. Matteis kam arm nach dem Norden, verdiente grosse Summen Geldes, ergab sich ausschweifendem Wolleben und starb. Die technische Seite des Violinspiels war in Italien besonders durch die Tätigkeit bolognesischer Meister in hohem Grade entwickelt worden[22]; „wie sie es getan, sagt Wasielewski, bezeugen ihre zalreichen Compositionen im Gebiete der Kirchensonate und nicht minder in der weltlichen durch die Kammersonate repräsentirten Instrumentalmusik. Nach

beiden Richtungen hin wurde mit gleicher Kraft gewirkt und was die eine gewann, gieng auch, die Tanzmusik nicht ausgeschlossen, in wechselseitiger Befruchtung auf die andere über." Es ist keine Frage, dass zuerst durch Matteis' Tätigkeit die Compositionen Giovanni Battista Vitali's und G. B. Bassani's in England verbreitet wurden. An diese beiden Meister schlossen sich die englischen Kunstliebhaber zunächst eifrig an, Matteis selbst scheint, obwol er mehrfach mit eigenen Compositionen, auch mit einer Ode für den Cäcilientag 1696 vor der Öffentlichkeit erschien, bald in den Hintergrund getreten zu sein. Vitali leistete für seine Zeit aussergewöhnliches in der Tanzmusik; er behandelte deren verschiedene Formen mit ebensoviel Bestimmtheit und charakteristischem Ausdruck als technischer Gewandtheit; auch seine Sonaten sind wertvolle Arbeiten. Bassani seinerseits, hervorragend als Organist, Violinspieler und Tonsetzer, stand in seinen Werken, wenngleich diese keine Bereicherung des Formellen und Technischen erkennen lassen, doch „hinsichtlich der inneren Durchbildung" auf einer höheren Stufe (Wasielewski). Beide Meister gewannen auch auf Henry Purcell Einfluss, ersterer in hervorragendem Masse.

Wir werden auf Einzelheiten noch zurückkommen müssen. Neben den damals in England wirkenden Italienern kamen die deutschen Musiker G. Finger und G. Keller[34] kaum in Betracht, obwol auch sie einzelne Kreise für sich zu interessiren wussten. —

Henry Purcell.

Welle auf Welle schlug über der englischen Kunst zusammen, sie ins Grab zu ziehen. Denken wir uns Henry Purcell inmitten all der mannigfachen fremden Einwirkungen als den letzten und grössesten Vertreter der nationalen Kunst, so möchten wir ihn einem Felsen, der aus der tobenden Brandung machtvoll und unerschütterlich aufragte, vergleichen. Leider verbietet sein Leben[1] aber diesen Vergleich.

Im Todesjare Cromwell's, 1658, so ist die allgemeine

Annahme, wurde er geboren [2]. Sein Vater, Henry Purcell, war Sänger in der Chapel Royal und wohnte damals in St. Ann's Lane, Old Pye Street, Westminster. Wir wissen nur weniges aus des Vater Leben; erst nach der Restoration des Königtums scheint er in die Hofkapelle eingetreten zu sein. Beim Tode Angelo Notari's (1663) erhielt er dessen Stelle in der königlichen Privatmusik, starb jedoch schon im darauf folgenden Jare am 11. August, seine Wittwe und 4 Kinder in dürftigen Verhältnissen zurücklassend. Von der Frau ist nichts bekannt ausser dem Jare ihres Todes (1699). Ob und in wie weit sie Einfluss auf die innere Entwicklung ihrer Kinder gewonnen hat, vermögen wir nicht zu sagen. Henry's Geschwister waren Edward, Daniel und ein Mädchen, Katharine, welche 1691 einen Geistlichen aus Kent, Will. Sale, heiratete. Edward, der älteste, wurde Soldat und errang hohe Auszeichnungen; er starb 1717. Daniel, ungefähr 2 Jare jünger als Henry, widmete sich gleich diesem der Kunst. Zum Glück für Henry lebte ihm neben der Mutter noch ein Onkel, Thomas Purcell, welcher sich des Vaterlosen mit hingebendster Liebe annahm. Auch M. Locke, der seinem Vater befreundet gewesen und mit den ersten Äusserungen von Henry's Talent vertraut war, erzeigte dem Knaben liebevolle Aufmerksamkeit und verfolgte seinen Entwicklungsgang mit Teilnahme. Des Onkels Vermögensumstände waren nicht eben glänzende; die Ämter zwar, welche Thomas nach und nach bekleidete [3], würden ihm gestattet haben, ohne drückende Sorgen zu leben, der eigentümliche Zalungsmodus jedoch, welchen Karl II. seinen Dienern gegenüber vielfach anzuwenden beliebte: deren Gehälter für sich zu gebrauchen und die Armen hungern oder sich in Schulden stürzen zu lassen, bürdete dem wackern Manne schwere Lasten auf. Dass Henry in die Hofkapelle eintreten musste, verstand sich von selbst; er war 6 Jare alt, als er, offenbar ein schwächliches Kind, seine Laufbahn im Dienste des Hofes be-

gann. Sein Lehrer war Cook; unter der Leitung dieses Mannes blieb Purcell 8 Jare, ein genügend langer Zeitraum für den Lehrer, um in dem geweckten Jungen einen tüchtigen Grund von Kenntnissen zu legen. Die Zustände in der Chapel Royal waren damals wenig erfreuliche, da sie nicht des Königs besonderer Protection genoss und die traditionellen künstlerischen Betätigungen nur der Not gehorchend pflegte; dabei litten die Knaben Mangel und waren ärmlich und schmutzig gekleidet[4].

Purcell nutzte jedoch seine Zeit gehörig aus; wird auch wol das dreistimmige: Sweet Tyraness, das man in diese Zeit verlegt hat, nicht ihm, sondern dem Vater gehören, so bewies der Zwölfjärige doch durch die Composition einer Geburtstagsode (1670), dass er tüchtiges gelernt habe. Auch die Macbeth-Musik mag in diese Zeit fallen, und ohne Zweifel schrieb Purcell noch als Cook's Schüler manche der Anthems, welche noch heute eine Zierde der englischen Kirchenmusik bilden. An die Stelle des ersten Lehrers trat 1672 Humfrey, und neue Eindrücke stürmten auf Purcell ein. Anstatt der älteren nationalen Werke fanden die Stile der Franzosen und Italiener die weitestgehende Berücksichtigung und den königlichen Schutz. Aber dem französischen Wesen wurde der Knabe nicht hold; er mag es wol unter Humfrey's Leitung eifrig studirt haben; ihn zog es jedoch zu den italienischen Meistern und zu der strengen reichgliedrigen Kunst vergangener Tage. Doch kann man nicht umhin, trotz der bestimmt ausgesprochenen gegensätzlichen Stellung zur französischen Kunst, welche Purcell im Vorworte zu seinen Sonaten darlegte (eine Stellung übrigens, die er später wesentlich modifizirte), gewisse Einflüsse der französischen Richtung in seinen Werken zu erkennen. Das kann gerade bei ihm nicht Wunder nehmen, da sein Sinn für das dramatisch-lebendige und wirkungsvolle sich in der Folge überaus bedeutend entwickelte. Aber diese französischen Einflüsse bewegen sich doch, wie wir sehen werden, vorwiegend nur in einer Richtung. — Auch nach

eingetretenem Stimmbruche blieb Purcell, wie es die Sitte war, in der Hofkapelle: hörend, lernend und auch zuweilen seine schöpferische Kraft betätigend. Nach Humfrey's Tode wurde John Blow sein Lehrer, so heisst es auf Blow's Grabdenkmal in der Westminster Abtei. Gewiss ist Cummings bis zu einem gewissen Grade berechtigt zu sagen: Blow war unzweifelhaft eben der Meister, den Purcell damals nötig hatte, denn er war hervorragend an Güte, Liebenswürdigkeit und Sittenstrenge und vereinigte mit diesen ausgezeichneten Eigenschaften alle Gelehrsamkeit und Erfahrung eines gründlichen Musikers, — aber vergegenwärtigt man sich Blow's wirkliches Können, so wird man seiner Einwirkung auf Purcell's geistige Entwicklung doch wol enge Grenzen zu ziehen haben. Auf jeden Fall war Blow in der Richtung tätig, Purcell dauernd von dem Einflusse des französischen Geschmackes fern zu halten und ihn im strengen Satz weiter zu schulen. Aber das eine war eine Sache, welche Purcell's eigenstem Empfinden entgegen kam, und auch das zweite, die formale Ausbildung, gewann nur in bedingter Weise Gewalt über seinen Stil. Die technischen Handgriffe konnte er, soweit dies nicht schon früher geschehen war, bei Blow lernen, seinen Stil, der ihn von allen seinen Vorgängern und Zeitgenossen in England unterscheidet, formte er sich selbst. In andrer Weise mag der ältere Meister dem jüngeren unentbehrlich gewesen sein: ihm die materielle Last des Lebens zu erleichtern. Mit vollstem Rechte vermutet man, dass auf Blow's Veranlassung Purcell 1676 zum Copisten an der Westminster Abtei gemacht wurde. Das Amt hatten vorher sein Vater, Chr. Gibbons und Stephen Byng versehen: noch waren die Wunden, welche der puritanische Fanatismus geschlagen, nicht überall verharscht, und noch manches Werk der klassischen Zeit englischer Kunst, das der Zufall erhalten hatte, musste sorgfältig wiederum zusammengetragen werden. Eine neue Gelegenheit, zu lernen! Purcell war jetzt 18 Jare alt; wahrscheinlich führten ihn seine Freunde,

Lock, welcher Purcell's Compositionen gerne vor nahestehenden Kreisen aufführte, und Blow, dem seine günstige Vermögenslage manche Tür öffnete, den literarischen Grössen des Tages zu, und er komponirte (1676) die Musik zu Shadwell's: Epsom Wells, Libertine, Dryden's Aurenge-Zebe und (1677) zu Aphra Behn's Tragoedie Abdelazor. Leider fehlt es uns an allen und jeden Aufschlüssen über die persönlichen Beziehungen Purcell's zu den tonangebenden Literaten der Zeit [5]. In demselben Jare starb Locke, und Purcell verherrlichte sein Andenken durch die Composition einer Ode, deren Text, wie üblich und — billig, aus einer Reihe von Gemeinplätzen besteht. Zwei Jare lang nur stand er dem Amte als Copist an der Westminster Abtei vor; dann (1678) machte er einem Geistlichen, Will. Tucker, Platz, wie Cummings vermutet, um mehr selbst schaffen zu können. Damit steht im Widerspruch, dass wir aus dem genannten Jare nur Purcell's Musik zu dem Maskenspiele, welches Shadwell in Shakespere's Timon of Athens einfügte und aus dem Jare 1679 keine theatralische Composition Purcell's besitzen. Was immer der Grund war, der ihn die Stelle aufgeben liess, Purcell ruhte in der nächsten Zeit nicht, sondern arbeitete eifrig an geistlichen Compositionen, in welchen er dem John Gostling von Canterbury, einem Geistlichen, welcher W. Tucker's Nachfolger in der Chapel Royal wurde, wichtige Partieen anvertraute. Gostling war ein seiner Zeit sehr berühmter Bassist, dessen Stimme von gewaltigem Umfang und Stärke war. Zwischen beiden Männern erwuchs ein freundschaftliches Verhältnis; Gostling, welcher bei Karl II. sehr in Gunst stand, wird, wie wir annehmen dürfen, den König auf seinen Freund aufmerksam gemacht haben — zunächst jedoch ohne Erfolg; denn dass Purcell 1680 als Organist an der Westminster Abtei angestellt wurde, hatte er dem freiwilligen Verzichte Blow's auf dieses sehr angesehene Amt zu verdanken. Hier zeichnete sich der junge Meister so aus, dass er, als nach 2 Jaren Edw. Lowe, einer der

Organisten der kgl. Kapelle gestorben war, zu dessen Ersatz berufen wurde. Die Anerkennung seiner Tätigkeit, der neue und sehr willkommene Wirkungskreis, die Gründung eines eigenen Hausstandes mussten ihn mit Freude und Zuversicht für die kommenden Tage erfüllen. Der Tod Thomas Purcell's, des treu besorgten Mannes, der ihm ein zweiter Vater gewesen war (31. Juli 1682), warf einen starken Schatten auf diese glückliche Zeit seines Lebens; diesem sollte bald ein anderer, weit schmerzlicherer Verlust folgen: wenige Tage nach des Onkels Ableben beschenkte Henry's Frau Frances ihren Gatten mit einem Sohne, der (wahrscheinlich) nach Giov. Draghi auf die Namen John Baptist getauft wurde, aber schon wenige Monde nach seiner Geburt starb.

Noch hatte Purcell kein Werk seiner Hand veröffentlicht; die Zal seiner Arbeiten war in den letzten Jaren bedeutend gewachsen, er hatte Anthems und Services und nacheinander die folgenden weltlichen Compositionen geschrieben: Musik zu Lee's Tragödie Theodosius, zu D'Urfey's Lustspiel The Virtuous Wife, sodann Oden für den Herzog von York anlässlich dessen Rückkehr aus Schottland, und für den König, als derselbe von Windsor wieder nach London zurückkam. Bei weitem die wichtigste Arbeit des Jares (1680) war jedoch die Composition der Oper Dido and Aeneas, zu welcher Nahum Tate die Worte verfasst hatte. Die Aufführung des Werkes fand im gleichen Jare statt und zwar in einer Schule für junge Mädchen der besseren Gesellschaft, welcher die Frau eines als Tänzer und Ballet-Meister berühmten Josias Priest[6] vorstand. Man vermutet, dass Purcell an der Lehranstalt unterrichtet und bei der Vorstellung selbst mitgewirkt habe. In das Jar 1682 fallen eine grosse Festmusik zu Ehren der Einführung des Lord Mayor, Sir William Prichard, welche am 30. September zur Aufführung gelangte, und eine Ode auf den König. Purcell schrieb in der Folgezeit mehrfache solcher Bewillkommnungs- und Verherrlichungsgesänge: irgendwelche un-

günstigen Rückschlüsse aus der Gefolgschaft zu ziehen, welche der Meister Karl II. und seinem Nachfolger, Jocob II. leistete, Männern, denen die Wolfart ihres Volkes nichts, die Befriedigung ihrer persönlichen Begierden alles galt — hieraus ungünstige Rückschlüsse auf Purcell zu ziehen, wäre verfehlt; der Sänger musste mit dem König gehen, sollte sein Werk gedeihen, alleinstehend bedeutete er nichts. So sehen wir Purcell denn, als die Rye House Verschwörung entdeckt worden war, welche die Anerkennung von Monmouth als legitimer Sohn Karl's und damit eine Änderung in der Tronfolge erzwingen wollte, eine Bewillkommnungs-Ode an den Fürsten richten: Fly bold rebellion. In demselben Jare (1683) erschienen Purcell's XII. Sonaten für 2 Violinen mit Bass (dem König gewidmet) und die eine von 3 Oden, welche für den Cäcilientag componirt worden waren. Auf die Sonaten werden wir eingehend zu sprechen kommen müssen, da Purcell in der Vorrede zu ihnen sein künstlerisches Glaubensbekenntnis niedergelegt hat. Bis zum Februar 1683 war der Meister an der Anlegung eines im Juni 1680 begonnenen Sammelwerkes beschäftigt, welches Fantasieen von 3—8 Stimmen enthielt; Cummings vermutet, dass das ganze eine vollständige Copie aller seiner Werke werden und vielleicht dem Könige überreicht werden sollte.

Aus einem Werke, welches Blow compilirte und dessen Beendigung in das Jar 1683 zu fallen scheint, erfahren wir, dass Purcell in dieser Zeit ausserdem 15 Anthems componirte.

Im folgenden Jare fand ein grosser Wettstreit zwischen den beiden berühmten Orgelbauern, dem deutschen „Father“ Smith (Schmidt), Organist an St. Margaret's Westminster, und Renatus Harris statt; beide hatten in der Temple Church Orgeln gebaut, über deren Vorzüge die bedeutendsten Organisten entscheiden sollten; Blow und Purcell errangen über ihren Gegner Giov. Bapt. Draghi für Schmidt den Sieg. Die letzte Arbeit, welcher der Künstler Karl II. widmete, war eine

Ode: From these serene and rapturous joys (1684). Die Feier der Tronbesteigung Jacob's II. verherrlichte Purcell durch 2 Anthems: I was glad und: My Heart is inditing, Compositionen, an welche sich die Ode an den König schloss: Why are all the Muses mute? Um dieselbe Zeit componirte Purcell wahrscheinlich seine Musik zu Davenant's Circe, welche unvollständig erhalten ist oder nicht beendet wurde. 1686/87 folgten Compositionen zu Dryden's Tragoedie: Tyrannic Love, Oden für den König, darunter die berühmte: Sound the trumpet, aus welcher spätere Componisten einen Duettsatz in ihre gelegentlichen ähnlichen Arbeiten aufzunehmen liebten[7], ein „March" und ein Stück, das sich „Quickstep" betitelte. Der Melodie des letzteren wurde ein Text untergelegt, welcher unter dem Namen „Lillibullero" politische Bedeutung gewann. König Jacob war wie sein verstorbener Bruder Anhänger der katholischen Lehre; das Vertrauen, das ihm sein Volk anfänglich entgegengebracht hatte, war einer tiefen Verstimmung gewichen, als des Königs wahrer Charakter sich zu enthüllen begann. Wenn je ein Herrscher die Lehren der Geschichte nicht beherzigte, so war es Jacob II., dessen Regierung mit den unerhörtesten Machtmitteln einer schrecklichen Despotie die Angriffe Karl's I. auf das Volk wiederholte. Die blutige Tätigkeit des Menschenschlächters Jeffreys, eines Geschöpfes Jacob's, die wiederholten Versuche, die Selbständigkeit der Universitäten zu beeinträchtigen, die Hilfe, welche der König den Jesuiten und ihrer Arbeit in London schenkte, seine Absicht, den Katholizismus zur Staatsreligion zu machen, endlich die ungesetzliche Behandlung, welche die 7 Bischöfe, unter ihnen der Primas Sancroft, wegen ihrer männlich-würdevollen Opposition erfuhren, alles das erbitterte das Volk im tiefsten Innern und König Jacob griff, um dem drohenden Aufstande zu begegnen, zu dem letzten Mittel, das ihm den Tron kosten sollte. Gegen die nach England gerufenen irischen Truppen, gegen die Katholiken, gegen den

König entflammte das Lied „Lillibullero“ den ganzen Hass des Volkes, es wurde überall gesungen und gepfiffen; des Schöpfers der Melodie, der — seltsame Ironie! — ein Anhänger des gehassten Königs war, dachte wahrscheinlich keiner. Die Geschichte des Liedes lässt sich bis auf den heutigen Tag verfolgen: noch spielt es im nördlichen, protestantischen Irland als Parteigesang eine bemerkenswerte Rolle. — Aus dem Jare 1687 ist nur eine Composition Purcell's: Pastoral Elegy auf den Tod eines Sohnes von John Playford zu erwähnen.

Über sein häusliches Leben während dieser Zeit ist wenig zu berichten: 1686 starb Purcell's Söhnchen Thomas, im folgenden Jare ein Kind, dem er seinen eigenen Namen gegeben. Im Mai 1688 wurde ihm eine Tochter geboren, Frances, welche die Eltern überlebte. Im Januar hatte ihm der König den Auftrag gegeben, ein Anthem zu componiren, das noch im gleichen Monat zur Aufführung kommen sollte; es ist dies das schöne: Blessed are they that fear the Lord. Für das Theater schuf Purcell in diesem Jare wenig, erwähnt wird nur die Musik zu D'Urfey's: The Fool's Preferment. Im Volke war damals kein Bedürfnis für theatralische Vorstellungen vorhanden: die politische Brandung gieng höher und höher in Folge der Miswirtschaft des Königs. So fehlte es dem Meister an der erwünschten Gelegenheit zu Nebeneinnahmen, und in der Not mag er das schon früher von ihm bekleidete Amt als Copist an der Westminster Abtei wieder übernommen haben. Seine Verhältnisse gestalteten sich jedoch, wie es scheint, bald günstiger, so dass er diese Nebenbeschäftigung wieder aufgeben konnte.

König Jacob floh zu seines und seines Bruders Beschützer, Ludwig von Frankreich; die englische Revolution war zu Ende, als Wilhelm von Oranien und Mary in London einzogen; das Resultat des grossen und erbitterten Kampfes zwischen Absolutismus und Parlament war die constitutionelle Monarchie, der gerechte Sieg des Volkes,

D'Urfey dichtete, das Königspaar zu begrüssen, eine Ode voll überschwänglichen Lobes des „grossen Nassau", und Purcell setzte dieselbe in Musik; es ist dies die berühmte Composition, welche als: The Yorkshire Feast Song bekannt geworden ist.

Im Jare 1690 schrieb er die Musik zu Shadwell's Überarbeitung des Shakespeare'schen Sturm, zu Dioclecian von Beaumont und Fletcher, durch Betterton bearbeitet, zu Lee's Massacre of Paris und zu Dryden's Amphitrion. Dryden's Hilfe hatte Purcell bis jetzt, abgesehen von einem Male, gefehlt. Wie sehr der geschmeidige und servile Poet den Hofkapellmeister Louis Grabu schätzte, haben wir gehört; es muss bezweifelt werden, dass diese Verehrung einen anderen Grund hatte, als den einen, sich des Wolwollens des bei Karl II. angesehenen Musikers und damit erneuter Gunstbeweise des Hofes zu versichern. Aber die gemeinsame Arbeit beider zeitigte keine gold'ne Frucht; ihre Oper, Albion and Albanius, fiel durch, und Dryden suchte sich einen anderen Mitarbeiter, Purcell. Beider Werk war King Arthur (1691), eine der besten Compositionen Purcell's für die Bühne, dem nun von seinem dichterischen Genossen das öffentliche Zeugnis ausgestellt wurde, dass er nichts als ein unwissendes und übel urteilendes Publikum zu fürchten habe [8] — während doch für Dryden einige Jare vorher Grabu ein Tonsetzer gewesen war, der „über jedem Manne steht, welcher behaupten wird, sein Rivale auf unserer Bühne zu sein [9].

Aus demselben Jare sind noch Purcell's Compositionen zu Elkanah Settle's Tragoedie Distressed Innocence, zu dem Lustspiel Gordian Knot Untyed und zu Southerne's Sir Anthomy Love, ferner eine Ode für die Königin zu nennen; in das Jar 1692 fallen die Musikstücke zu The Wife's Excuse von Southern, Indian Queen von Howard und Dryden, Indian Emperour von Dryden, zu der Tragoedie Oedipus von Dryden und Lee, D'Urfey's Marriage-hater match'd und zu der „Oper" Fairy Queen,

welche irgend ein Unbekannter aus Shakespeare's Sommernachtstraum herausgepresst hatte. Die Musik zur Indian Queen wurde — das geistige Eigentum genoss keinen rechtlichen Schutz — von zwei speculativen Unternehmern, May und Hudgebutt, teilweise gedruckt, ohne dass Purcell's Erlaubnis eingeholt worden wäre; die emphatischen Worte an den Componisten, welche sie, die „das gute Glück gehabt hatten, die Originalpartitur,·ein Juwel von so grossem Werte zu finden", ihrer Ausgabe voraufschickten, sind vielleicht das Unverschämteste, was ein Autor je, ohne sich wehren zu können, hat einstecken müssen. Ausserdem schrieb Purcell 1692 noch eine Ode zum Geburtstag der Königin: Love's Goddess sure was blind (Text von Sir Charles Sedley), der er an einer Stelle eine alte schottische Ballade, für welche, wie Hawkins erzält, Königin Mary sehr eingenommen war, einfügte, und die berühmte Cäcilien-Ode, welche sehr häufig aufgeführt und von der Musical Antiquarian Society neben andern Werken des Meisters gedruckt wurde. In das Jar 1693 gehören Compositionen zu dem Lustspiel Congreve's: Old Bachelor, d'Urfey's Comödie: The Richmond Heiress, Southerne's: The Maid's Last Prayer und Bancroft's Tragödie: Henry II, sodann die Musik zu einer Geburtstagsode für die Königin, welche Nah. Tate geschrieben hatte und die Composition einer Ode, durch welche derselbe Dichter die Centenarfeier des Trinity College zu Dublin verherrlichte.

Purcell's praktische Musikwerke waren so zalreich, dass das Fehlen selbständiger theoretischer Arbeiten von ihm nicht auffallen kann. Nur einmal unternahm er einen Versuch in dieser Richtung, im Jare 1694; er überarbeitete John Playford's: Introduction to the Skill of Musick, das sich als brauchbar erwiesene Werk der Compositionstechnik seiner Zeit anpassend [10]. An Compositionen aus diesem Jare sind zu nennen die Musikstücke für D'Urfey's Don Quixote (I und II), Crowne's Married Beau, Congreve's Double Dealer, Southern's Fatal Marriage,

Dryden's Love Triumphant, eine Geburtstagsode für die Königin und das grosse Te Deum and Jubilate für den Cäcilientag. Das zuletzt genannte Werk, welches 1713 in Händel's Te Deum (componirt anlässlich des Friedens von Utrecht) den erfolgreicheren Rivalen fand, wurde nach seines Schöpfers Tode durch die Wittwe Frances Purcell herausgegeben. Bis zum Jare 1743 wurden die beiden Werke alternirend aufgeführt, dann schuf Händel's Geist das Dettinger Te Deum, das sein und seines Vorgängers Werk in England auf lange Zeit vergessen machte[11].

Im März des Jares 1695 fand das feierliche Leichenbegängnis Königin Mary's, welche den Pocken erlegen war, statt, und Purcell widmete dem Andenken der Entschlafenen die beiden Anthems: Blessed is the man that feareth the Lord und: Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts, Werke, welche nach Tudway's Versicherung die Teilnehmer der Feier auf das tiefste erschütterten. Auch in einem Sammelwerke, welches im Jare 1695 veröffentlichte Oden und Gesänge auf den Tod der vielbeweinten Königin enthält, ist Purcell mit 2 lateinischen Trauergesängen vertreten.

Obwol seine Gesundheit zu wünschen übrig liess, arbeitete er mit Eifer für das Theater: Ravenscroft's Canterbury Guest, Scott's Mock Marriage, Gould's Rival Sisters, Southerne's Oroonocko, Beaumont und Fletcher's Knight of Malta, derselben Verfasser Bonduca (resp. eine Bearbeitung der Tragoedie beider), der dritte Teil von D'Urfey's Don Quixote waren die Werke, welchen er seine Unterstützung lieh; daneben komponirte er noch eine Geburtstagsode für den Herzog von Gloucester.

So sehr wir vom künstlerischen Standpunkte aus beklagen müssen, dass der Meister fast seine ganze schöpferische Kraft an Werke wandte, welche der Musik eine untergeordnete Rolle zuwiesen, — die Gründe dafür erkennen, heisst auch hier entschuldigen und verzeihen. Purcell trug offenbar den Keim des Leidens, das ihn wegraffen sollte, seit seiner Geburt in sich; auch sein

Vater war in jungen Jaren gestorben, mehrere Kinder hatte er ins Grab sinken sehen. Von der Ahnung erfüllt, dass auch ihm die Lebensdauer knapp bemessen sei, in der Sorge um Weib und Kinder — Frances 7, Edward 6, Mary Peters 2 Jare alt — griff er nach jeder Gelegenheit, Geld zu verdienen, den Seinigen so viel zu erwerben, dass er ruhig die Augen schliessen könne. In der geistigen Atmosphäre, in welcher er erwuchs, auf Genossen angewiesen, welche zum grossen Teil das Leben wenig ernst nahmen, wurde er nicht, um Chrysander's treffendes Wort anzuwenden, der Zuchtmeister, dessen die englische Kunst in seinen Tagen bedurft hätte.

Am 21. November 1685, dem Tage seines Todes, machte Purcell sein Testament; er war bei vollem Verstande, aber seines Endes gewis. Man begrub ihn bei den Grossen seines Volkes, in der Westminster Abtei, und der Hofchor rief ihm mit den Gesängen, welche der Meister kurz zuvor für die tote Königin ersonnen hatte, den letzten Gruss nach.

Chrysander[12] bezeichnet das Wesen von Purcell's Musik als im Innersten gesund, er nennt ihn denjenigen Vorläufer Händel's, welcher am geradesten auf diesen Gewaltigen hinweise. Die Engländer erkennen in ihm ihren grössesten nationalen Meister und lieben es, den Begriff des Nationalen in Purcell's Kunst besonders zu betonen. Als der deutsche Historiker sein Urteil über den Componisten abgab, war die Purcell-Forschung noch sehr wenig weit vorgeschritten; die Ausgaben der Musical Antiquarian Society lagen neben Originaldrucken u. a. zwar vor; aber alle diese Werke, insbesondere die damals unvollständig bekannt gewordene Oper, Dido und Aeneas, erfuhren durch nachträgliche Funde eine höchst willkommene Ergänzung, welche eine wesentliche Modifizirung nicht des soeben mitgeteilten, sondern des weiteren Urteils Chrysander's über den englischen Meister nötig machen. Doch wird das Beiwort, welches der

Biograph Händel's der Kunst des Vorgänger's beilegte, ihr als das bezeichnendste bleiben, auch wenn der prüfende Blick erkennen muss, dass Purcell nicht immer der starke Charakter war, welcher sich dem Geschmack der Tagesmode zu entziehen vermochte. Die Fülle von Ideen, welche ihm zuströmte, liess ihn nicht leicht etwas völlig unbedeutendes ersinnen, aber unter den zalreichen Bühnenstücken, für welche er Compositionen schuf, findet sich immerhin eine Reihe von Mittgut, selbst von noch Minderwertigem. In seiner Chormusik stossen wir auf manches Werk, das in uns kaum einen sympathischen Nachhall weckt, und auch seine Klaviermusik überrascht in nicht gerade erfreulicher Weise. Glücklicherweise liegen aber andere Werke seiner Hand vor, und die Fülle des Schönen in ihnen, dem sein Geist die bleibende Gestalt gab, hat dem Meister eine Stelle unter den Ersten seiner Kunst angewiesen.

Und das nationale Element in seiner Kunst: Niemand darf behaupten wollen, Purcell habe je in künstlerischem Selbstbewusstsein den Engländer herausgekehrt. Im Gegenteil, er betonte mehr als einmal die Überlegenheit der Italiener, und das in einer Form, welche seine innerste Meinung erkennen lässt, die nichts mit der conventionellen Phrase, wie sie in Widmungsgedichten u. ä. herrscht, zu tun hat. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis hat der Meister, wie bereits gesagt, in der Vorrede zu seinen dem Könige gewidmeten Sonaten des Jares 1683 niedergelegt; darin heisst es: der Autor hat eine getreue Nachahmung der berühmtesten italienischen Meister versucht, und zwar hauptsächlich, um den künstlerischen Ernst und die Würde dieser Art von Musik unter seinen Landsleuten zu verbreiten: denn es ist Zeit, dass deren Sinn vor der Seichtigkeit und dem gassenhauerischen Ton unserer (französischen) Nachbarn Ekel empfinde. Er (der Autor) gesteht, der Versuch ist kühn . . . . (und) er schämt sich nicht, seine Unkenntnis der italienischen Sprache einzugestehen; aber das ist ein Fehler, der billigerweise nicht

ihm, sondern seiner mangelhaften Erziehung angerechnet werden sollte; mit vollem Rechte aber darf er von sich sagen, dass er sich nicht im Unklaren ist über die Macht der italienischen Musik, die Eleganz dieser Compositionen, welche er den englischen Musikern empfehlen möchte... Der Autor hat nichts mehr beizufügen, als seinen herzlichen Wunsch, dass sein Werk nur in die Hände solcher Leute kommen möge, welche innerstes musikalisches Gefühl in sich tragen. — Dies schroff ablehnende Verhalten der Kunstrichtung Frankreichs gegenüber war jedoch, zum Teil wenigstens, nur ein Übergangsstadium, wie sich aus einzelnen Bemerkungen in der Vorrede zu der Diocletian-Musik (1691) ergiebt: Poesie und Malerei, so heisst es dort, sind in unserem Lande zur Vollkommenheit herangereift, die Musik ist noch im Zustande der Unmündigkeit, ein fleissiges Kind, das mit Hoffnung für die Zeit erfüllt, da seine Meister mehr Ermutigung finden werden. Sie lernt jetzt die italienische Kunst kennen, das beste Vorbild, und studiert auch ein wenig von der französischen Art, welche ihr etwas mehr Fröhlichkeit und Laune geben wird. — — Wenn wir von französischen Einflüssen in Purcell's Musik sprechen dürfen, so kann dies unseres Erachtens nur in der Richtung geschehen: einmal finden sich, aber auch schon in Werken aus seiner Frühzeit, gewisse Partieen, deren rhythmische Gliederung auf das Nachbarland hinweist. Auch die zuweilen allzu sehr bemerkbare Vorliebe Purcell's für wenig gesättigte Harmonik mag auf dieselbe Quelle zurückgeführt werden, endlich wird das Einfügen von Tänzen in sein Opernwerk Dido und Aeneas auf französische Vorbilder zurückgehen; weniger als in Lully's Werken spielt der Tanz bei dem Engländer eine Rolle als integrirender Teil des dramatischen Ganzen, aber er ist doch, wenn auch nur leicht, mit der Handlung verknüpft. Wol finden sich Ballette in den älteren italienischen Opern; aber deren genauere Kenntnis darf man bei Purcell kaum voraussetzen. Auf die

Einwirkung, welche italienische Meister auf ihn ausübten, werden wir zurückkommen müssen; sie ist nicht derartig, dass wir Purcell als Nachahmer schlechthin bezeichnen dürfen: er war eine durch und durch musikalische, eine ursprünglich empfindende Natur; er erscheint wol abhängig in gewissen formellen Beziehungen, aber er durchtränkte die überkommenen Formen mit Gebilden, die seinem eigensten Innenleben entströmten. In ihm war die alte englische Freudigkeit lebendig, der Sinn für körnige, herzenswarme und urgesunde Melodie. Die Liebe zu diesem nationalen Besitztum war es offenbar zunächst, welche ihn gegen das pomphafte, phrasenreiche und hohle Declamationsprincip Lully's sich wenden liess und ihn der Pflege echt volksmässiger, innig und wahr empfundener Weise zutrieb. Und darin liegt der Grund, warum wir ihn mit vollem Rechte einen nationalen englischen Tonsetzer nennen dürfen.

Neben einigen früheren Versuchen, die Werke Purcell's zu sammeln [13] und weiteren Kreisen zugänglich zu machen, Versuchen, welche, weil mit ungenügenden Mitteln unternommen, scheitern mussten, besitzen wir jetzt in der Ausgabe seiner Compositionen durch die Purcell Society [14], wenngleich sie weder vollständig, noch tadellos ist, die Hilfsmittel, welche uns einen im grossen und ganzen erschöpfenden Überblick über des Meisters künstlerische Lebensarbeit gestatten. In Betracht kommen zunächst die Bände II und III, die Musik zu Shadwell's Maskenspiel für Timon of Athens und die Oper Dido and Aeneas. Jene schrieb Purcell im Alter von 20, diese mit 22 Jaren. Die Instrumentation wechselt; hatte Purcell in der Oper wol Rücksicht auf den Ort der Aufführung zu nehmen und die Orchestration nach Möglichkeit einfach zu gestalten, so fiel eine derartige Rücksichtnahme in dem Maskenspiele fort. Die Ouvertüre ist besetzt mit Trompete, 1 und 2 Violinen, Viola und Bass, folgende Nummern mit 2 Flöten und Bass, 2 Hoboys mit Bass usw. In späteren Werken ist die Instrumentirung schon eine

viel reichere, zuweilen macht der Meister von allen Instrumenten, die in Betracht kommen konnten, Gebrauch. Das Streichquartett tritt mehr und mehr in den Vordergrund, mit ihm gewann man allmälig die nötige klangliche Grundlage für den gesammten Orchesterkörper; die Violine, deren Technik übrigens Purcell in keiner Weise förderte, die Flöte, welche in der Folge sich auch in England grosser Beliebtheit erfreute, die Trompete, welche Purcell in manchem Werke mit Vorliebe anwandte und für welche er in John Shore einen ausgezeichneten Vertreter besass, diese Instrumente verwendete er zur Erzielung besonderer Effecte; doch wird man in Bezug auf diesen Punkt im allgemeinen in Purcell keinen Bahnbrecher sehen können. — Zu einer bestimmten Ouvertürenform ist Purcell nicht gekommen. Die Einleitung zu dem Maskenspiel stimmt bis zu einem gewissen Grade mit der sogen. Trumpet-Sonata überein; sie bringt im ersten Teile — etwa Maëstoso — eine conventionelle „Sinfonie"-Phrase in Abschnitten von je 3 Takten und in verschiedener Höhe, ein längeres Allegro, in welchem die akkordisch gebauten Motive ein rein klanglich wirkendes Ganzes erzielen (man begegnet ähnlichem mehrfach) ein kurzes Adagio in d — die beiden ersten Abschnitte stehen in D — und ein langes Allegro mit vielfachen Schlüssen und wiederholtem Taktwechsel; die Tonart springt unvermittelt von D nach F. Der Stimmungscharakter ändert sich häufig, die thematische Arbeit ist geringfügig. Die Ouvertüre zu Dido und Aeneas ist zwei-, diejenige zu der Ode für den Cäcilientag des Jares 1692 fünfteilig. — Das Maskenspiel ist als ganzes wenig geeignet, die Bekanntschaft mit Purcell vorteilhaft zu eröffnen; zwar sind einige Nummern von grosser Schönheit, so ganz besonders ein Solo: Love in their little veins, aber in Bezug auf sorgsame Arbeit steht doch vieles recht tief: flüchtig hingeschrieben, ohne klanglichen und rhythmischen Reiz, sehr einfach harmonisirt, wirken die meisten Sätze recht wenig hervorragend. Nur ganz selten kündigt sich in überraschend

geschickter und malerischer Harmonisation das hervorragende Talent Purcell's an, auf angenehme Weise zu moduliren oder dem Stimmungsgehalte seiner Texte in der harmonischen Grundfärbung gerecht zu werden. Das Werk enthält keine Recitative, wie dies in Dido und Aeneas der Fall ist. Und zwar finden wir hier beide Arten: das über dem Bass geschriebene und das mit Instrumenten begleitete.

Es entsteht die Frage: ist dies letztere eine Erfindung Purcell's oder hat er es von Anderen übernommen? Chrysander hat in der Allg. Mus. Ztg. (1882 No. 52) ein Recitativ von Instrumenten begleitet aus dem III. Akte von A. Scarlatti's: La Rosaura mitgeteilt, das er für den ältesten Versuch der Gattung hält; er verlegt die Composition der genannten Oper Scarlatti's zwischen die Jare 1689—92. Macfarren in seiner (unvollständigen) Ausgabe der Oper sagt, allerdings im Hinblick auf das ganze Werk, nicht mit spezieller Bezugnahme auf die begleiteten Recitative: „Zur Zeit des Erscheinens des Werkes war die Oper in Italien noch in ihrer Kindheit; und nach Beispielen zu urteilen, welche wir von ihr aus den früheren Tagen kennen gelernt haben, könnte Purcell wenig aus ihnen entlehnt haben, selbst wenn er im Stande gewesen wäre, die italienischen Werke zu prüfen". Diese ganze Bemerkung ist für jeden, der sich auch nur ganz oberflächlich mit der Geschichte der Oper beschäftigt hat, hinfällig, ja töricht; was freilich das begleitete Recitativ anbetrifft, so scheint Purcell allerdings die Priorität zu gehören. Man erkennt leicht, wie der Meister, dessen Sinn für das dramatisch-wirksame wir oft bemerken und bewundern können, darauf verfiel: es findet sich das begleitete Recitativ erst in der Szene angewendet, da die Zauberinnen beschworen werden, den Aeneas durch Trug von Dido wegzulocken, in der Szene also, welche den Knoten der Handlung schürzt — wenn dies Wort im Hinblick auf den spannungslos verlaufenden, so undramatisch wie möglich aufgebauten Text gestattet ist.

Vorher hatte Purcell nur des einfach harmonisirten Basses zur Begleitung bedurft, hier drängte ihn die Situation wie zu lebhafterem harmonischen Colorit so zu einer intensiveren Instrumentalbegleitung. Er hat an dieser Stelle eine Grossartigkeit der musikalischen Diction, der Stimmung erreicht, welcher kaum etwas aus der älteren Opernliteratur an die Seite zu setzen sein dürfte. Man denke z. B. an die Szene in Cavalli's Giasone [15], da Medea die Geister des Orcus ruft: wie blass erscheint sie gegenüber dem Satze Purcell's! Ihm ist das Verständnis für den dramatischen Ausdruck um so mehr als Verdienst anzurechnen, da er nicht unter dem Banne der künstlerischen Tradition wirkte, welcher die Italiener so unendlich viel verdankten. — Freilich vermag Purcell nun nicht, die erreichte Höhe auch zu behaupten: der Chor der „Witches": Harm's our delight mit seinen braven Akkordfolgen und dem munteren Tanzrhythmus (das ganze besteht aus 5+5+5 Takten und modulirt B. C. F.; neben congruenten Taktabschnitten stösst man häufig bei ihm auf eine eigentümlich wirkende formale Incongruenz der Teile) mahnt an alles andere eher als an infernalische Schadenfreude.

Als besondere Eigentümlichkeiten des Componisten werden die beiden hervorgehoben: die Vorliebe für die Molltonart, welche in der Tat zuweilen erstaunlich ist, und die bei weitem mehr störende Sucht, die Melodie mit allen möglichen Läufen und Figurenwerk, welches nicht in allen Fällen (eine gewisse) Berechtigung hat und vielfach aus rhythmisch gleichförmigen und darum überaus monotonen Gebilden besteht, zu verzieren. Diese Schnörkel finden sich nicht nur in den ariosen Partieen (aus welchen sie zum Teil in die sich unmittelbar anschliessenden Chöre übergehen), sondern auch in den Recitativen. Zuweilen unterbrechen sie auch die logische Entwicklung der melodischen Reihen, und wirken besonders dort unangenehm, wo man die „Ausmalung" einer Situation durch die Instrumente erwarten zu dürfen meint, wo jedoch Purcell den Singstimmen selbst die Tonmalerei

überträgt, während er an Instrumentalbegleitung gar nicht denkt. Man vergleiche z. B. den Gesang der beiden Hexen: But ere we this performe, Well conjure for a Storm: nicht nur der Anfang, der Ausdruck des ganzen Stückes ist vortrefflich gelungen, von Leben, Bewegung, energischer Zeichnung voll; aber die Begleitung hat der Bass, und das Wort „Storm“ wird in einem charakteristisch abwärts rollenden Gesang der Singstimmen gemalt. In einem folgenden Recitativ (No. 25) treten bei einer ähnlichen Situation die Streichinstrumente allerdings hinzu, aber ein Versuch zu einer decorativen Ausbeutung der Szene wird nicht gemacht. Man sieht, wie künstlerisch wertvolles neben noch unfertigem steht.

Es liegt scheinbar nahe, einen durchgeführten Vergleich Purcell's mit A. Scarlatti zu ziehen, doch sind die Vorbedingungen zum Schaffen beider Meister zu ungleich, um ihn zu rechtfertigen. Nur um der übertriebenen Schätzung Purcell's als Operncomponist entgegen zu treten, die Überfülle des Lobes, das ihm mit mehr oder weniger energisch geführten Seitenhieben gegen die italienischen Meister gezollt wird, auf das rechte Mass zurückzuführen, seien einige Bemerkungen in der angegebenen Richtung beigefügt. Es ist gar keine Frage, dass Purcell's Oper in Einzelheiten und für sich betrachtet, eine durchaus wertvolle Schöpfung mit höchst ausdrucksvoller Melodik, meist charakteristischer harmonischer Färbung, mit lebendiger Rhythmik ist. Man wird manchem Zuge das Beiwort genial geben dürfen, ohne Widerspruch befürchten zu müssen. So, um noch einiges anzuführen das Recitativ der Zauberin: The Trojan Prince is bound by Fate; oder man sehe Dido's Sterbegesang, dessen leidenschaftsloser milder, schmerzverklärter Ton unnachahmlich gelungen ist: auch in ihm hat Purcell sich hoch über den Tagesgeschmack hinausgehoben, es ist kein einziger störender Gang darin, kein Verstoss weder gegen die musikalische noch gegen die dramatische Wahrheit [16]. Aber als Mängel — nicht bloss im Sinne der italieni-

schen Opernkomponisten — empfindet der Hörer die zuweilen wenig prägnante und ausführliche Cadenzbildung, jenes alte englische Erbübel, dessen wir mehrmals gedenken mussten, die plötzliche, abrupte Art, die Sätze zu schliessen, und die Ungeschicklichkeit, mit welcher hier und da die Singstimme durch den Instrumentalkörper eingehüllt, ja erdrückt wird. Während schon bei Monteverde, Cavalli, Cesti [17] die Fähigkeit, die Singstimmen von der Begleitung abzuheben, trotz eines vielfarbigen harmonischen Untergrundes, trotz des lebhaft bewegten Flusses der Instrumentalstimmen sie als das wesentliche ins Ohr fallen zu lassen, während diese Fertigkeit auch bei Scarlatti in seinen Jugendwerken schon eine eminent entwickelte ist, liebt es Purcell, die Singstimmen durch eines der Instrumente mitspielen zu lassen, wodurch ihr selbstredend jede höhere individualistische Bedeutung genommen wird, andrerseits die Instrumentalmusik nicht zur vollen Betätigung ihrer eigenen Kräfte kommt. Ob hier die Einwirkung der Lully'schen Oper zu constatiren ist, bleibe dahingestellt; Tatsache ist, dass Purcell sich, je länger er schöpferisch tätig war, um so mehr von dieser Manier losrang.

Im Hinblick auf Scarlatti, durch dessen Tätigkeit die Tonkunst abgesehen von allem anderen auch in formaler Beziehung die wichtigste Förderung erfuhr, wird man die Form des Gesanges: Haste, haste to town aus Dido und Aeneas nur als armselig bezeichnen können: dreimal wird die Anfangsphrase modifizirt in anderer Lage wiederholt, nur ihre Fortführung erfährt jedesmals eine geringe Änderung, dann greift der Chor das Motiv auf und mit geringem Aufwande an technischen Mitteln wird die Sache zu Ende geführt, ohne dass ein auch nur einigermassen plastischer Musiksatz zu Stande käme. Diesem Beispiel liessen sich leicht ganz analoge aus den Oden beifügen, doch möge das eine genügen.

In den Chören der Oper zeigt sich keinerlei wesentlich neuer Zug: die Vermischung von homo- und poly-

phonem Bau, wie sie durch das Madrigal in die dramatische Form eingedrungen war, ist auch in ihnen zu bemerken. Wenngleich Purcell Gänge der Solostimme in der Bearbeitung derselben für den Chor diesem nicht vorenthält, so wagt er doch nicht, irgendwie rhythmisch gewagte Combinationen, wie sie etwa Monteverde anwendete, dem Chore zuzumuten. An manchen Stellen, welche man nicht gerade immer als passende bezeichnen möchte, treten die Chöre ganz homophon und im Tanzrhythmus gehalten auf.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, jedes Bühnenwerk Purcell's einer auch nur einigermassen erschöpfenden Beurteilung zu unterziehen. Dass insbesondere die gehaltreiche, dramatisch schwerwiegende Musik zum „Sturm“ — leider sind nur verhältnismässig wenige Verse Shakespeare's komponirt, die Hauptsache macht die Musik zur Dichtung des „Bearbeiters“, Shadwell's, aus — zu „Oedipus“ und „Fairy Queen“ von der Purcell-Gesellschaft in neuem Gewande herausgegeben werden, steht zu hoffen. Wir besitzen in Neudrucken noch: Bonduca und: King Arthur, beide in der Ausgabe der Mus. Antiq. Society. Leider ist die letztere Bühnenarbeit unvollständig und kaum in der Weise von Purcell geschrieben wie sie in der gedruckten Partitur, welche Edward Taylor herausgab, vorliegt. Der Klavierauszug, den Macfarren zu ihr fertigte, ist eine zum Teil höchst mangelhafte, plumpe Arbeit, die kaum in Jemanden die Lust, sich näher mit dem Werke zu befassen, geweckt haben dürfte. Dabei sind Fehler im Stich keineswegs selten: hier tut eine sorgsam prüfende Hand dringend not. Besser steht es mit Rimbault's Ausgabe von Bonduca.

Die beiden Werke zeigen des deutlichsten, dass Purcell's Gedankenflug immer höheren und höheren Zielen zustrebte, dass es ihm gelang, einzelne Mängel, welche der Oper Dido und Aeneas anhaften, zu überwinden. Getreu seiner Erklärung, welche er im Vorworte zu „Albion and Albanius“, dem „Prologe zu King Arthur“, wie

er ihn nennt, giebt: An Opera is a poetical Tale or Fiction, represented by Vocal and Instrumental Music, adorned with Scenes, Machines and Dancing. The supposed persons of this musical Drama are generally supernatural, as Gods and Goddesses, or Heroes which are at the least descended from them, and are in due time (!) to be adopted into their number — getreu dieser Erklärung lässt Dryden in dieser „Oper" nur 2 Solisten: Philidel, an Airy Spirit und Grimbald, an Earthly Spirit auftreten (vgl. jedoch unten). Taylor hat den Titel „Opera" beibehalten; doch handelt es sich nur um ein Drama mit Musik, um keine Oper im landläufigen Wortsinne. Dryden war auf den Gegenstand durch die Lectüre von Beda u. A., wie er selbst erzält, gekommen, und hatte die gewonnenen Aufschlüsse „über die Riten und Gebräuche der heidnischen Sachsen" gesammelt. Das ganze läuft auf eine Verherrlichung der heimatlichen Erde, die Verkündigung des Ruhmes des sagenberühmten Königs hinaus, wobei die kriechende Verbeugung vor dem gegenwärtigen Troninhaber selbstverständlich ist.

Gegenüber Dido and Aeneas ist der Ton des ganzen Werkes einheitlicher. Die Ouvertüre zeigt die zweiteilige Form: Maëstoso und fugirtes Allegro in d. Im ganzen kann man sagen, dass die meist sinnlosen Fiorituren, wie sie Purcell so oft anwendet, hier zurücktreten; zuweilen zerstören sie noch den Eindruck, an anderen Stellen jedoch, z. B. in: I call you all to Woden's Hall, Your temples round wächst die rollende Figur in Sechzehnteln auf dem letzten Worte ganz logischer Weise aus dem ganzen heraus. Wieder an anderen Stellen, und gerade in den Partieen dieses Werkes und der „Bonduca", welche ihm am besten gelungen sind, hat er die Manier ganz aufgegeben. Auch der ungeschickten Stimmverbindung, durch welche der Gesang zuweilen in seiner Wirkung gehindert wurde, ist Purcell hier oft völlig Herr geworden. Man vergleiche besonders im King Arthur den Gesang des im Personenverzeichnis

nicht namentlich angeführten Aeolus: Ye blustring Brethren of the Skies: hier wird die Begleitung (die Partitur verzeichnet 1 und 2 Viol. Viola and Basso) malend verwendet, sie ahmt den eilenden Windstrom nach, während die Singstimme in scharf markirten Tönen in das Stimmgewoge hinein ruft. Charakteristischer noch ist ein Beispiel aus Bonduca: Hear, ye Gods of Britain; hier wechselt die Singstimme mit den Instrumenten ab, beide erscheinen coordinirt, der Gesang ist ein eigener Körper im festen Gefüge des ganzen Satzes geworden. In beiden Werken hat Purcell Melodieen geschaffen, welche mit vollstem Rechte gepriesen werden: im „Arthur“ das stolze, siegesfrohe, rhythmisch packende Come if you dare, in „Bonduca“ das energische, aber durch die ungleiche Takteinteilung in seiner Wirkung beeinträchtigte Britons, strike home. In beiden Liedern ist die Harmonisation kluger Weise auf das mindeste Mass beschränkt, so kann die urwüchsige Melodik zu voller Geltung kommen. Doch sind es auch die im Charakter von diesen grundverschiedenen Melodieen, welche unser Interesse in Anspruch nehmen; man sehe das in seiner einfachen Zartheit, der wahrhaft erfrischenden, naiven Lieblichkeit des Ausdruckes unübertreffliche Solo mit Chor: How blest are Shepherds, Grimbald's innigen und schönen Gesang: Let not a moonborn Elf mislead you und das hervorragendste aller: Fairest Isle, ein Lied, das, so einfach sein Bau, seine harmonische Färbung auch sind, durch den Zauber lauterster Keuschheit des Ausdruckes jeden Hörer gefangen nehmen muss. Gerade dieser Wechsel der Stimmungen, die grosse Sicherheit, mit welcher Purcell jedem Ausdrucke gerecht zu werden vermag, erfreut an diesen Arbeiten besonders. Das gilt von dem bedeutend umfangreicheren Werke „König Arthur“ in höherem Grade, als von „Bonduca“. Will man ein recht bezeichnendes Beispiel, so verfolge man seine Composition der berühmten Szene, da der Cold Genius durch Cupido aus seinem Schlafe unter den schneeigen Hügeln

erweckt wird: der Gesang des unwilligen Burschen, monoton und langsam in knurrenden Achtelnoten vorwärts schleichend, während das begleitende Quartett in gleichmässigem, einförmig trübem Rhythmus akkordische Combinationen bringt, die im Verein mit jenem den Eindruck des starren, eisigen zu wecken überaus geeignet sind; dann Cupido's, des Übermütigen, Gesang, und endlich die Umwandlung, die sich in dem vereisten Genius vollzieht, der zunächst nur den einen Wunsch hat: Let me freeze again to death, nun aber dem Allbezwinger zum Opfer fällt: er wird lebendiger und lebendiger, und wagt schliesslich sogar schon eine für seine Verhältnisse kühne Fioritur von vier Achtelnoten, so seine Würde als Repräsentant der Region, in der man berufsmässig kalt bis ans Herz hinan ist, aufgebend. Dass die ganze Sache sich sodann mit dem Chore wiederholt, ist für das Werk freilich kein Gewinn.

Diese zusammenfassenden Bemerkungen über Purcell's dramatische Musik mögen hier genügen. Wer die Werke eingehend prüft, wird mit dem lebhaftesten Bedauern constatiren müssen, dass viel wirkliches und echtes Können auf eine Sache verwandt wurde, der ihrer ganzen Anlage nach keinerlei günstige Entwicklung beschieden sein konnte: die „englische Oper", wie man das Schauspiel wol nennt, in dem die Musik einen ähnlich breiten Raum beansprucht, wie es in „King Arthur" der Fall, ist ein Unding; die Musik nimmt nicht teil an der Haupthandlung, sondern setzt nur dort ein, wo diese zu irgend welchen Ruhepunkten gelangt; andrerseits erleidet der Aufbau des Drama's selbst durch die Einschaltung breiter Musikpartieen die empfindlichste Einbusse, und der höhere Zweck des dramatischen Spieles wird zu nichte gemacht.

In seinen grossen Chorwerken, von welchen in Neudrucken vorliegen: The Yorkshire Feast Song (1689), Ode for St. Cecilia's Day (1692) und Duke of Gloucester's Birthday Ode (1695) — die Cäcilien Ode in der

Ausgabe Rimbault's für die Mus. Antiq. Society, die andern für die Purcell-Gesellschaft durch Cummings edirt — wird man Purcell zwar als hervorragenden Contrapunktiker schätzen können, aber auch besonders empfinden, dass diese Gebilde einer vergangenen Zeit angehören und für die Gegenwart in keiner Weise mehr nutzbringend gemacht werden können. Es ist wol wahr, dass zuweilen der ganze Ton an Händel gemahnt, aber die innere Hoheit, der majestätische Glanz fehlt diesen Schöpfungen Purcell's in den meisten Fällen, und insbesondere jenes Element, das wir seit den Tagen der Wirksamkeit des grossen Sachsen für alle derartige Musik nicht mehr missen wollen: die machtvolle Steigerung, das Hindrängen auf ein bestimmtes künstlerisches Ziel. Meist verbraucht Purcell sein künstlerisches Material schon zu Anfang, so muss er zuweilen am Schlusse zu äusseren Mitteln, eine Steigerung zu erzielen, greifen. Dass all diese Werke eine grossartige Wirkung ausübten und sicherlich, wie der Schlusssatz der Cäcilien-Ode mit dem mächtig aufstrebenden Thema, das im Verlaufe des Satzes in gewaltiger Augmentation erscheint, noch ausüben, wer vermöchte das zu bezweifeln, und wer möchte nicht in der mit vollster Beherrschung der technischen Schwierigkeiten mühelos schaffenden Hand den Meister erkennen wollen! Und doch, man trete vorurteilsfrei und ohne die Absicht, unter allen Umstände loben zu wollen, an diese Werke heran: sie sind, am wenigsten die Cäcilien-Ode, welche hier und da den Stempel wirklicher, innerer Empfindung trägt, an nicht wenigen Stellen mit einem Pathos erfüllt, dem der Ausdruck der überzeugenden Wahrheit fehlt. Das kann im Grunde genommen nicht Wunder nehmen, da sie entweder auf Grund höherer Weisung, oder weil der Componist sein eigenes Interesse aus welchem Grunde immer wahren zu müssen glaubte, zu irgend welchen Festlichkeiten entworfen wurden, welchen Purcell schwerlich immer seine innerste Teilnahme entgegengebracht haben wird.

Ob eine zwingende Veranlassung vorlag, der Welt die Ode für den kränklichen 6 järigen Herzog von Gloucester bekannt zu geben, wird man bezweiflen dürfen, zeigt doch gerade dies Werk von allen grösseren Arbeiten des Meisters am wenigsten seine schöpferische Kraft. Höher steht der Festgesang für die Bürgerschaft York's. Auf Einzelheiten, wie sie als für den Stil Purcell's charakteristisch früher angeführt wurden, stösst man auch hier; mit den späteren theatralischen Arbeiten teilt dies Werk jedoch den Vorzug grosser Klarheit in der Behandlung der einzelnen Stimmen und bedeutender Rücksichtnahme auf den Gesangspart. Die technische Arbeit in den Duetten ist nicht übermässig bedeutend, da die eine Stimme die andere meist einfach copirt, ohne zu einer wesentlichen und durchgeführten (musikalischen) Selbständigkeit zu gelangen. Abgesehen von der Anlage des ganzen Werkes und vielen hervorragenden Einzelheiten lässt schon die Einleitung in die Cäcilien-Ode diese Arbeit als die bedeutendste auf dem ganzen Gebiete erscheinen; sie besteht aus einem majestätischen Akkordsatze, einer prächtigen Canzone voll feurig strömenden Lebens, einem langsamen Teile, welcher die Einwirkung entsprechender Sätze der Sonate verrät und durch den Wechselgesang zwischen Blas- und Streichinstrumenten, durch edle und volle Harmonik besonders angenehm berührt, dann einem Allegro, dessen Motiv den stereotypen akkordischen Zuschnitt solcher Sätze Purcell's zeigt, und einem Grave.

Bei der Betrachtung von Purcell's Instrumentalwerken können wir über über die Orgel- und Klaviermusik mit wenigen Worten weggehen. Die Werke liegen in der Ausgabe der Purcell Society unter dem Titel: Harpsichord Music and Organ Music vor. Die Herausgeber sind W. Barclay Squire und Edw. John Hopkins. Vermögen die contrapunctischen, jedoch nicht streng gearbeiteten Orgelstücke, deren Zal gering ist, durch die Prägnanz ihrer Motive und reichlichen figurativen Schmuck

durchweg zu interessieren, so ist dies bei den allerdings sehr zalreichen Harpsichordstücken [18] nur höchst vereinzelt der Fall. Die Erinnerung an die Virginalmusik Bird's scheint am Ende des 17. Jarhunderts völlig erloschen gewesen zu sein; an Stelle der vormaligen breit ausgeführten Variationen-Werke begnügte man sich mit kleinen Sätzchen, deren physiognomische Unterschiede überaus gering sind, und welche keinerlei Gelegenheit zu besonderer Entfaltung technischen Könnens geben. Die Manier war in England so beliebt, dass auch Draghi z. B. sie für seine 6 Suiten adoptirte. Insofern ist diese Musik derjenigen der älteren französischen Klavierschule ähnlich, als auch sie eine Unmasse von Verzierungen aufweist und, obwol contrapunktisch gearbeitet, doch der Oberstimme die Melodie überträgt. Manchmal begegnet man kleinen nachahmenden Einsätzen. Auch das ist bezeichnend und stimmt mit der französischen Kunstübung überein, dass volle Akkorde gerne vermieden werden, an deren Stelle ein oft überaus dünnes tonliches Gewebe tritt. Ausgedehntes Passagenwerk ist sehr selten. Man darf den Hinweis auf die französische Klaviermusik nicht zu einem Vergleiche erweitern und etwa Purcell mit Couperin in Parallele stellen wollen, dessen Schaffen sich unter völlig anderen Bedingungen vollzog.

Purcell's Sonaten sind in 2 Sammlungen enthalten, welche die Purcell Gesellschaft herausgab; die erste enthält die Compositionen des Jares 1683, sie hat Fuller Maitland bearbeitet; die zweite umfasst das Sonatenwerk, welches ursprünglich 2 Jare nach dem Tode Purcell's durch seine Wittwe bekannt gegeben wurde. Die Redaction dieses Bandes leitete Charles Villiers Stanford [19].

Purcell bezeichnete selbst die italienische Musik als das Vorbild, das er getreulich nachzuahmen bestrebt gewesen sei; Namen von Componisten nannte er jedoch nicht. Man nimmt nun, und das mit vollem Rechte, an, dass es insbesondere Vitali gewesen sei, der Einfluss auf sein Schaffen gewonnen habe; Bassani und auch

wol noch Corelli hat Purcell in einigen Arbeiten kennen gelernt; aber als die Werke des „vero Orfeo“ in England zuerst verbreitet wurden, hatte sich die Sonatenform Purcell's bereits vollständig ausgebildet; die späteren Werke zeigen in Bezug auf ihre Structur sowol wie in der Verarbeitung des Materiales denn auch kaum einen nennenswerten Unterschied von der älteren Gruppe, wenngleich der ganze Ton vertieft, der Ausdruck gesteigert erscheint.

Vitali's Arbeiten waren in erster Linie der Kammersonate gewidmet; die knappen Formen derselben verlangten eine gedrungene Gedankenentwicklung, concisen Ausdruck ohne Aufwand an technisch glänzenden Gebilden. Neben die Tanzformen (Ballette, Giguen, Menuetten, Gavotten, Sarabanden u. s. w.), wie wir sie ursprünglich in der Kammersonate antreffen, traten bald andere Stücke freier Erfindung; der Einfluss der Sonata da chiesa, der sich hierin zeigt, zersetzte allmälig die ältere Form; aber die Befruchtung war eine wechselseitige: empfieng die Kammersonate künstlerisch gegliederte Sätze, so kam der Kirchensonate die Mannigfaltigkeit der Formen jener zu gute. Noch die Vereinigung beider Arten in der „Sonata“ lässt in deutlichster Weise die ursprünglich nicht zusammengehörenden Formen erkennen.

In England wurden Vitali's Kirchensonaten und andere Werke durch Musiker wie Matteis eingeführt. Evelyn spricht davon, dass er den berühmten Violinisten „mit anderen, seltenen Musikern“ gehört habe; möglich, dass auch Purcell unter ihnen war. Wie schon Fuller Maitland hervorhebt, stimmt die Structur von Purcell's Sonaten im ganzen mit denjenigen seines Vorbildes überein; dasselbe ist in Bezug auf den allgemeinen Charakter zu sagen. In ganz bestimmter Reihenfolge erscheinen die Sätze noch nicht, auch findet kein regelmässiger Wechsel zwischen rascher und langsamer Bewegung statt; die zweite Stelle in der Ordnung der Sätze behauptet meist die Canzona.

Wir sagten schon, dass man Purcell durchaus nicht

als blossen Nachahmer des Italieners bezeichnen dürfe, er überkam die Form, der Inhalt ist sein eigen. Und auch die Form hat er erweitert. Wenn Wasielewski von einem Werke Bassanis sagt: das in schlanker Figuration aus den drei ersten Sechzehntelnoten organisch sich entwickelnde Thema wird nach der damals üblichen Weise fugenartig in den beiden Oberstimmen bearbeitet. Violoncello und Orgel bilden den Bass dazu. Aber während das letztgenannte Instrument die Fundamentalbässe einfach angiebt, führt das Violoncello in mannigfacher Weise das erste Glied des Themas als Gegensatz zu den Hauptstimmen durch, so dass ein sinnreiches Tonspiel entsteht, — wenn Wasielewski ferner diese Neuerung nicht als eine zufällige, sondern, weil mehrfach wiederholt, als eine künstlerisch überlegte bezeichnen darf, so können wir für Purcell ähnliches in Anspruch nehmen. Er führt zwar noch oft den Fundamentalbass mit dem Violoncello zusammen; aber man sehe die durchaus ebenbürtige Rolle, die er diesem neben den Violinen in seinen Canzonen und anderen Sätzen strengen Baues einräumt, man sehe auch, wie er selbst in den langsamen Sätzen, die keine thematische Arbeit enthalten, seine Bedeutung gegenüber dem Continuo zu steigern versucht.

Man fühlt die innere Freudigkeit, mit welcher Purcell die Sonantenform ergriff: welche Kraft und rhythmische Bestimmtheit in den Motiven, welch frischer, erquickender Zug in dem perlenden Gewoge der fugirt behandelten Sätze, welche technische Klarheit und Fülle der Kunstmittel, welch übermütiger, burschikoser Ton hier, welche Innigkeit und Weichheit der Stimmung dort! Wol fehlt auch der trockene, „gearbeitete“ Fugensatz nicht, aber er wird erdrückt von der reichen Fülle des Schönen, Grossen und Anmutigen. Die langsamen Sätze im $^3/_2$ Takt, welche bei Bassani noch ganz ein stereotypes Aussehen haben und nach Wasielewski den Eindruck einer „willkürlich verschwommenen Tonmasse“ machen, sind wie schon bei Vitali, so noch mehr bei Purcell formell abgerundet. Diese

langsamen Sätze, das lyrische Element der Sonate, gehen entschieden auf entsprechende Stellen in der italienischen Oper zurück, wie ein Blick z. B. auf Cavalli's Giasone[30] lehrt: sie weisen beide die nämliche Structur auf, sind im gleichen Contrapunkt geschrieben, die Oberstimme ist Trägerin der Melodie. Dass alle diese Gebilde den Zug grosser Familienähnlichkeit tragen, ist um so weniger verwunderlich, als ihnen jede gegensätzliche Bildung in ihrer Form selbst noch abgeht; so ist es auch nicht überraschend, wenn die rhythmische Gleichförmigkeit in ihnen zuweilen den Eindruck des Monotonen erweckt. Gewisse Eigenheiten Purcell's kommen noch hinzu, so die oft bemerkbare Häufung von Vorhalten, eine Erscheinung, welche natürlich in dem Wunsche nach grösserer rhythmischer Mannigfaltigkeit, deren Mangel schliesslich als störend empfunden werden musste, wurzelt. Man darf nicht vergessen, dass die Instrumentalmusik noch in den Anfängen selbständiger Lebensregung steckte. Was will aber auch dieser Mangel angesichts des lauteren Melodieenstromes sagen, der Purcell's Innerem entquoll, der Melodieen, welche kein künstliches Erzeugnis sind, deren Heimat das natürliche, frische Empfinden eines gesunden Volkes ist? Eindringlich schlicht und wahr, das ist der Grundzug ihres Wesens, und mit ihnen hat der Meister sich im Herzen seines Volkes ein Denkmal errichtet, das die Zeiten überdauern wird.

Mit Purcell's Heimgang war das musikalische Zeitalter England's geschlossen. Wol würde, hätte er länger gelebt, seine Hand uns noch manch hervorragendes Werk geschenkt haben, die günstige Einwirkung auf die Weiterbildung der nationalen Kunst jedoch, wie sie Burney von einer längeren Lebensdauer des Meisters annahm, hätte sich nicht eingestellt: Beweis genug ist die fernere Entwicklung der künstlerischen Verhältnisse des Landes. Ein englischer Meister, der aus eigener Kraft Neues geschaffen hätte, trat nicht auf. Fremde erschienen in grosser Zal,

und erst ihre Arbeit wies dem Kunstleben England's neue Ziele. Die conservativen Elemente verhielten sich ihnen gegenüber zunächst noch ablehnend, schwärmten in der Erinnerung an die Vergangenheit und griffen die heimische Musikproduction ihrer Tage an[21]. Aber der Gang der Dinge liess sich nicht aufhalten.

Im Herbste des Jares 1710 betrat Händel den englischen Boden, ein neues Zeitalter begann. Was Purcell für die geliebte Kunst ersehnt hatte, dass sie öffentliche Ermutigung finden und durch sorgfältiges Studium fremder Werke wachsen und gedeihen möge, das wurde in Händel's Leben herrlich erfüllt. Wol war es ein Fremder, der den grossen Schritt vorwärts tat, aber England hat ihn sich errungen durch hingebende Liebe und die treueste Pflege seines Erbes. So gehört er beiden an, dem Lande, das ihn geboren und dem Boden, den er selbst sich gewält, und in dem Sinne, in dem wir Shakespeare als einen der Unseren lieben, dürfen wir auch ihn einen englischen Meister nennen.

ANMERKUNGEN UND ZUSÄTZE.

Kapitel I: Dunstable.

[1] Vgl. in erster Linie Haberl's Arbeit über Du Fay in V. f. M. 1885, woselbst auch andere engl. Meister erwähnt sind, und den Artikel im Dict. of Nat. Biography London 1885 ff.

[2] In Coussemaker's „Scriptores".

[3] Ebda.

[4] Übers. in Monatsh. für Musikgesch. 1879.

[5] Davey druckte sie ab.

W. Barclay Squire copirte eine Anzal von D.'s Compositionen. (Auf dem Brit. Museum.)

[6] Eine Zusammenstellung seiner Arbeiten bei Davey, History of Engl. Music. Die Beschreibung des 3 stimmigen Stückes in Add. MSS. 31,922 ist falsch: den Tenor bilden 5 Noten, nicht 4. Ferner heisst es in den beigegebenen Versen: Quater per genera etc. nicht quatuor.

Was den Eintritt der nachahmenden Stimmen bei D. anbetrifft, so ist es von Interesse, den Anf. des Chanson „Je suis venut" von Busnois mit dem D.'s, welches Ambros abdruckte, zu vergleichen; dort die bestimmte Bezugnahme des Tenor auf die Oberstimme (in Unis.), hier die gleichfalls unisone Imitation eines Motives in 3 Stimmen, die erst im Verlaufe des Stückes eintritt. Vgl. hier auch die rhythmische Änderung des Motives bei „amica mea" (zwischen Tenor u. Contrat.).

Dunstable's „Schule".

[1] W. Barclay Squire giebt in seiner Copie von Arbeiten D.'s (v. o.) den themat. Catalog von 17 Compos. engl. Meister aus der Bibl. Estense VI H. 15 (Modena).

[2] Br. Mus. Royal MSS. 20 A XVI. Ambros hat schon nach Burney auf die Handschrift, von der ich eine Copie genommen, aufmerksam gemacht. Ich lese in No. 27 den Namen Bouuel, nicht Brumel.

[3] Man findet allerhand über den Gegenstand bei den engl. Historikern. Vgl. dann besonders noch C. F. Williams, A. Short Historic. Account of the Degrees in Music. from the year 1463. London.

Kapitel II:

Der Humanismus und die Musik. Rob. Fairfax etc.

[1] Man vgl. die lange Reihe von MSS. bei Davey. Die Liste der Namen übrigens ist weder bei ihm noch bei mir vollständig.

[2] In seiner Abh. von 1597; das weiter unten im Texte angezogene Werk von Meres: Palladis Tamia erschien im Jare darauf.

[3] Der Musikdruck wurde in England nicht gerade spät eingeführt, entwickelte sich aber langsam. Caxton, der erste Drucker, begann etwa 1475; noch 1482 gab er Trevisa's Übers. des Polychromicon 8 reihige leere Systeme für die zu schreibenden Noten mit. Wynken de Worde druckte das Werk 20 Jare darauf mit Noten, und ziemlich gleichzeitig mit seinem berühmten Gesangswerke von 1530 (nur der Bassus davon ist erhalten) erschien eine Publ. mit Noten von John Rastell: The Pastime of People. Ein 3 stimm. Stück hieraus in St. Smith's Mus. Antiqua. Der Musikdruck Petrucci's, der in dieser Zeit begann, liess alle anderen Versuche weit hinter sich zurück. Ein Verz. der Werke in dem angez. Druckwerke Wynken de Word's bei Davey.

[4] Eine Motette Sub tuum presidium des Benedictus de O. hat sich vollständig erhalten in Royal MSS. 11 e XI des Br. Mus. Über ihn vgl. auch meine „Annalen“.

[5] Ausführl. Darstellung in den „Annalen“.

[6] Cambr. Univers. MSS. 1853. 3 st. Messe für Med. Ten. (C. pl.) & Contrat. Die Arbeit ist unvollst. erhalten.

[7] Davey giebt eine nicht erschöpfende Beschreibung des Riesen-Manuscriptes. Jeder Versuch eines Einzelnen, die Handschrift nutzbar zu machen, wird wol scheitern: wer verfügt über die nötige Zeit? Hier wäre für die wissenschaftl. Clubs eine hübsche Aufgabe zu lösen, die aber nur einer mehrgliedrigen Commission anvertraut werden dürfte.

[8] Hauptquelle ist das Fairfax Msct., aus welchem vieles durch Hawkins, Smith, die Plainsong etc. Soc. gedruckt ist. F. selbst ist darin mit 5 Anthems vertreten. Die Handschrift enthält nur weltliche Werke. F.'s Messe („for his forme in proceeding to his degree“) mit beibehaltenem Hauptmotiv für die Einzelsätze — eine Art, deren Ausläufern man noch bei Bird begegnet — steht im Lambeth MS. 1. Ebda auch ein 5 st. Magnificat. Vollst. Verz. bei Davey. Manches von F. scheint verloren; man sehe noch einzelne Titel in den „Annalen“.

[9] English Church Composers. By W. A. Barrett. London 1894.

Das Buch enthält wenig tatsächliche Urteile, aber gute Zwischenbemerkungen.

[10] Add. MSS. 17,802—5. Es ist mit Rücksicht auf die Analogie in der Schreibweise dieser Motette wie zalr. anderer engl. Stücke mit der ital. des ausgehenden 15. J.s von Interesse, die Worte, welche Chr. Landino in Bezug auf A. Sguarcialupo äussert, zu vernehmen: dass viele Reisende, darunter sehr angesehene Musiker aus England etc. nach Florenz gekommen seien, den berühmten Organisten spielen zu hören (Ambros).

[11] Auch Cooper ist in dem sub [10] angef. Msct. vertreten. Die angez. Motette ist nicht bedeutend, aber man kann das Streben nach sinnentspr. Ausdruck in ihr bemerken; so zu Anfang: Gloria, eine aufsteigende, durch ein Suspirium unterbrochene Linie, worauf sich eine zweite ähnliche, aber rhythmisch verkürzte Phrase nach oben anschliesst, auf die eine neue, abwärts steigende Figur folgt. Die Nachahmung geschieht im Einklang, der Bass ist frei.

[12] In Royal MSS. 45—48 stehen 7 Messen Ludford's, die ungleich anderen engl. Messen mit dem Kyrie einsetzen (Davey).

[13] Vgl. Ambros über ihn. Die im Texte erwähnte Chanson „Pardon a moy tres humblement" in Lansd. MS. 462 (Br. Mus.). Compos. von ihm druckte Hawkins. Auf sie nimmt Ambros Bezug.

[14] König G. Podiebrad's von Böhmen Schwager, Leo von Rozmital, machte 1466 eine grosse Reise, die ihn auch nach England führte. Sein Secretär, Schassek, und ein Mitglied das Gefolges, Tetzel, waren begeistert über den Gesang des ungefähr 60 Stimmen starken Chores am engl. Hofe. Weitere Berichte s. in den „Annalen".

Kapitel III:

Die Kirchenreform und ihr Einfluss auf die Musik.

[1] Das Buch erschien 1539 oder 40; es lehnte sich im wesentl. an deutsche lutherische Publikationen an und enthielt 51 Melodieen. Neudruck der Parker Society (1848).

[2] Werke angeführt bei Davey. Nähere Angaben über die behauptete Verwechselung mit Rich. Taverner bringt der Autor nicht, so dass die Sache vorläufig unentschieden bleiben muss.

[3] Man begegnet dieser Erscheinung auch bei Tonsetzern, bei welchen sich im übrigen die thematische Arbeit schon consolidirt hat, so in einer handschriftl. Messe von Tallis, die das Br. Mus. bewahrt.

[4] Über Appleby und Wright vgl. die Angaben bei Davey.

[5—12] Werke etc. bei Davey.

[13] Von Tye's Werken sollte einmal eine systematische Auswal herausgegeben werden. Einzelne Drucke sind im Text aufgeführt. Die da-

selbst pag. 62 erwähnte 4stimmige anonyme Passion steht in den Stimmbüchern Add. MSS. 17,802—5. Tye's „Passion“ in Add. MSS. 30,480—4 resp. in Partitur in 31,266. Über die im Texte angegebenen Daten vgl. Kade: Die ältere Passionscomposition; Gütersloh 1891.

[14—16] Werke angegeben bei Davey. Der Name Parsons oder Persons gehört wenigstens 3 verschiedenen Personen an, die man nicht immer auseinander halten kann. Über White als den vermeintlichen Erfinder der Instrumentalfantasie (vgl. Ritter: Zur Gesch. des Orgelspiels. Leipzig 1884) wird später die Rede sein. Ausführlich ist das, was wir über ihn wissen, in dem Artikel in Grove's Musiklexion zusammengestellt (von W. B. Squire).

Kapitel IV: Die Instrumentalmusik.

[1] Virdung, Agricola, Praetorius (III.) in den Publikationen der Ges. für Musikforschung, besorgt durch Rob. Eitner. Wasielewski, Gesch. der Instr.-Musik im 16. J. Berlin 1878.

[2] Über die Lupo-Familie vgl. die „Annalen“ und die Nat. Biogr.

[3] Cfr. Eitner's Bibl. der Musik-Sammelwerke pag. 400.

[4] Die Beispiele für die Ungleichheit der Stimmung sind zu zalreich, um sie anzuführen. Man findet Angaben, die Stimmung betreffend, fast in jedem Schulwerk.

[5] Nicht mit unserer Zither zu verwechseln. Man sehe die Abb. und Beschreibung bei Praetorius. — Sittard (zur Gesch. der Musik etc. am Württemb. Hof, Stuttgart 1890) erwähnt I 65 das „Engelique“ genannte Instrument, von dem er annimmt, dass es mit dem sogen. Englisch Violet, einem der Viola d'amour ähnl. Streichinstr., mit 14 unter dem Griffbrett liegenden Resonanzsaiten übereinstimme. Das ist sehr wahrscheinlich. — Das Violenspiel stand in England in hoher Blüte; erst das Erscheinen der Werke Vitali's u. A. drängte es zurück. Noch 1662 suchte ein P. Kress Entlassung aus würtemberg. Diensten, um die Viole de Gamba in England studiren zu können (Sittard a. a. O.). Purcell mochte die Gamba als Soloinstrument nicht leiden, was er seinem Freunde Gostling in einem ergötzlichen Rundgesang schwarz auf weiss gab. Vgl. Cummings Purcell pag. 31. (In der Sammlg. The Great Musicians. London 1881.)

[6] Die 4fach vorhandenen Instr. sind bei Praetorius angeführt.

[7] Man sehe z. B. die „Sinfonia“ Gio. Gabrieli's (3 Cornetti, Violino & 2 Tromboni) in Winterfeld's Werk über den Meister (III 74) oder die folg. Besetzung: 2 Cornetti, 2 Violini, 4 Tromboni a. a. O. pag. 67. Was den Cornetti zugetraut wurde, lehrt ein Satz von Monteverde a. a. O. pag. 114. Man sehe ähnliches auch in desselben Meisters „Orfeo“. (In „Die Oper“. Bd. X der Publ. der Ges. f. M.)

[8] Schwerlich besteht ein Zusammenhang zwischen den englischen

Virginalkomponisten und den deutschen Coloristen. Vgl. darüber Ritter a. a. O. pag. 111.

[9] Ich habe die Angaben in den „Annalen“ im Sinne. Das dort gegebene Urteil über die Unfähigkeit engl. Organisten wird man ohne weiteres nicht verallgemeinern dürfen.

[10] Die Namen siehe bei Ritter a. a. O.

[11] Vgl. unten in dem Abschnitte über Bull die Beschreibung der Handschrift.

[12] Add. MSS. 4900.

[13] Geschrieben 1530; die Sammlung enthält in 6 Stimmbüchern 18 Messen, darunter 7 von späterer Hand eingefügt. Durch Dr. Heyther wurde das wertvolle Werk der Oxforder Musikschule geschenkt. Burney hat einzelnes (Arkwright Tye's Messe) daraus gedruckt. Inhaltsverzeichnis bei Davey pag. 98.

[14] Smith's Buch ist sehr selten. Ein Wiederabdruck der Musikstücke wäre erwünscht.

[15] Add. MSS. 30,513. Beschreibung im Cataloge des Br. Mus. ist mangelhafter; ausführlich aber gleichfalls nicht erschöpfend, und zudem unübersichtlich wurde es von Davey beschrieben.

Kapitel V: Die Kirchenmusik.

[1] Man sehe einzelne seiner Werke in Ouseley's Cathedr. Services, bei Boyce und Barnard; daneben existiren Manuscripte mit Werken seiner Hand. Vgl. Davey darüber.

[2] Wir werden Ausnahmen in der Instrumentalmusik begegnen. — Ein Instrument mit doppelten Tasten für cis-des etc. ähnlich dem von Zarlino gebauten, war, wie Praetorius (II) sagt, im Besitze von Karl Luython in Prag. Ritter nennt a. a. O. pag. 49 diesen Meister fälschlich einen Engländer.

[3] Den theoretischen Schriftstellern einen besonderen Abschnitt einzuräumen erscheint angesichts ihrer Bedeutungslosigkeit unnötig. Morley und Campion werden selbstredend eine besondere Darstellung erfahren, die anderen nebenbei genannt werden.

[4] Es genügt hier, an Junker Tobias' bekanntes Wort in Shakespeare's Twelfth Nigth und an die Tatsache zu erinnern, dass man nach Festen und Mahlzeiten neben anderen das canonische Werk zu singen pflegte, welches die Überlieferung Bird zuschreibt. Die Sitte war den Engländern so in succum et sanguinem übergegangen, so gehörte der Rundgesang zu dem geselligen Mahle, dass Milton für die Musik die Fähigkeit construiren konnte, die Verdauung zu befördern. Von weiterem wird späterhin die Rede sein.

[5] Wir besitzen zwar eine Reihe von Arbeiten Tallis's im Druck, doch fehlt eine genügende Auswal noch immer. Insbesondere das gemeinschaftliche Werk von ihm und seinem grossen Schüler sollte der allgemeinsten Benutzung zugänglich gemacht werden, da es die Unterschiede der Schreibweise beider, so weit ich sehe, am deutlichsten zeigt. — Über die „Monstremotette“ Okeghem's vgl. Ambros III. Im Hinblick auf T.'s Werk wird man dem Urteile über den wahrscheinl. Wert derselben kaum zustimmen können. — Von Tallis als Instrumentalkomponisten zu sprechen lag keine Veranlassung vor. Weitzmann führt ihn in seiner Gesch. des Clavierspiels auf und bringt einen unglaublich ledernen Satz von ihm; aber er hat keinerlei Einfluss auf die Entwicklung des Instr.-Stiles gewonnen.

[6] Wie dies Fr. X. Haberl in seiner Anz. der Motette in dem K. M. J. (1897) tut: „nur zum Studium als literarische Kuriosität“ geeignet.

[7] Über Bird vgl. in erster Linie die ausführliche Darstellung in der engl. Nationalbiographie. Auch Bird's Werke sind noch nicht genügend verbreitet und bekannt. In Bezug auf die Neudrucke seiner und anderer Meister Werke sehe man noch Novello's Verlagscataloge. Einzelnes ist im Texte angegeben. Die Handschriften enthalten viele Arbeiten seiner Hand. Sie sind bei Davey nicht erschöpfend aufgeführt; das wäre freilich auch eine Arbeit für sich — vielleicht darf man betonen: „auch“ eine Arbeit. — Von „Medulla Musicke“ ist kein Exemplar, so viel wir wissen, erhalten.

[8] Über Parsons vgl. die Bemerkung oben Kap. III [14—16].

Kapitel VI:

[1] Shakespeare's Stellung zur Musik wird behandelt in einem Aufsatze von Fr. Förster in den Jahrb. der deutsch. Shaksp.-Gesellschaft (Band II) und in Elze's wertvollem aber trockenen Buche über den Dichter (Halle 1876). Eine Darlegung von Sh.'s ästhetischer Würdigung unserer Kunst innerhalb der allgem. Ansicht der Zeit wird zeigen, wie wenig er sich von ihr unterschied, so herrliches er auch zu ihrem Lobe zu sagen wusste. — Im Anschlusse an die weiterhin im Texte gegebenen Gründe, welche den Verfall der Kirchenmusik bedingten, teile ich noch einige Stellen aus einem Manuscripte des Br. Museums mit (Royal MSS. 18 b. 16): es wird die schlechte materielle Lage der Sänger besprochen „so as for wante of maintenance the poor singing man that was brought up to have his living in the churche by his facultye, must least of all attend that, and follow some other indirect trade or worse imployment of baser condicion and thereby neglect the dayly attendance of his service . . . or els himself his wyfe

and children must starve . . . . those parents which supplye the place of Choristers, they are of the poore and beggerly sort, whose parents are not able to pay any thinge for their learninge, or to sett them to any trade or occupacion . . . . Es folgt ein harter Tadel gegen die zeitgen. Componisten. Ich schiebe diese ganz interessanten Sätze nachträglich ein, daher dieser nicht ganz für dieselben passende Ort.

[2] Über ihn vgl. Ritter a. a. O.

[3] Die weiter unten im Texte erwähnten „Cries“ werden von Davey irrtümlich mit der Bezeichnung „Madrigal“ versehen (l. c. pag. 225). Zu den engl. Quodlibets ist noch ein historisch interessantes, wenngleich nicht musikalisch bedeutendes Lied auf „Friar Francis“ zu erwähnen, das ich gelegentlich bekannt geben werde.

[4] Über Jannequin vgl. Ambros III und Kade's Mattheus le Maistre, Mainz 1862.

[5] Am besten behandelt in Barrett's oben erwähnten Buche.

[7] Die Werke Rich. Allison's bei Davey. Höhere Bedeutung können sie nicht beanspruchen.

[6] Mögen Werke, wie die Neuausgabe des East'schen Psalters, für den kirchl. Dienst noch so grossen Wert haben, ihre Herausgabe im wissenschaftl. Interesse hat absolut keinen Sinn. Mit einer bündigen Erklärung des Werkes an passender Stelle wäre mehr Nutzen gestiftet als durch das ganze voluminöse Werk, das ausserdem ja doch nur wenigen zugänglich ist.

[8] Vgl. z. B. Bird's Arbeit vom Jare 1611 No. 21: Blow up the Trumpet in the new Moone u. a. m.

[9] In den Sammlungen von Barnard, Boyce, Ouseley, in denen zum Teil auch wertvolle Urteile über die einzelnen Meister geboten werden.

[10] Man sehe die Verzeichnisse der Werke der im Texte folgenden bei Davey.

[11] So viel ich weiss, ist auf die betr. Bände noch nicht aufmerksam gemacht worden; ob sie etwa unbekannte Werke Vittoria's enthalten, entzieht sich meiner Kenntnis; dies wird wol anlässlich der Sammlung der Werke des spanischen Meisters, welche Haberl unternehmen will, klar werden.

[12] Zum ganzen Abschnitt über die Madrigalisten vgl. Rimbault's Bibliotheka Madrigaliana 1847. Davey giebt eine erschöpfende Liste der gedruckten Werke der Periode, ohne dieselben jedoch im einzelnen genügend zu beleuchten. Die Manuscripte des Abschnittes sind sehr zalreich. Die Mus. Antiqu. Society hat eine grosse Anzal von Madrigalen herausgegeben, welche eine erwünschte Ergänzung durch neue Publikationen (von Squire u. s. w.) finden. Man sehe auch Novello's Catalog. — Morley's Werke sind so jugendfrisch, dass sie mit ganz wenigen Ausnahmen sämmtlich den Neudruck verdienten.

[13] V. f. M. 1892: Das Madrigal und Palestrina. Von P. Wagner.

[14] Ich verweise jedoch auf Bull und Okoever, die später erwähnt werden.

[15] Ob es sich etwa um 2 versch. Ausgaben handelt, weiss ich nicht; ich habe nur das Bruchst. auf dem Br. Mus. eingesehen. Davey's Angabe, wonach Morley als Componist erscheint, ist nach dem Text zu verbessern.

[16] The Triumphs of Oriana: Ausg. von Hawes. Einzelnes daraus ist in den Anhang zu den betr. Drucken der M. A. S. gebracht.

[17] Nicht weil er selbst sich mit Compositionen dabei beteiligte, sondern weil er am eingehendsten von den zeitgenössischen engl. Musikern die Erscheinungen des Continents verfolgte.

[18] Ich glaube nicht, dass man der immerhin auffallenden Erscheinung, dass die kathol. Tonsetzer nicht an dem Werke beteiligt waren, eine weitgehende Bedeutung beilegen darf. — Übrigens war Bull damals wie Dowland auf Reisen.

[19] Vgl. Davey's Angaben über seine Arbeiten. Ich kenne nur weniges von diesem Tonsetzer, und dies wenige hinterliess keine bleibenden Spuren.

[20] Man begegnet einem G. Marson, einem G. Mason und John M. Die beiden erstgenannten werden identisch sein. Einzelheiten bei Davey.

[21] Man findet näheres darüber bei Barrett a. a. O. und in Rimbault's Ausg. des Old Cheque Book, wo auch eine Biographie von W. Heather zu finden ist.

[22] Natürlich mag er die einzelnen Wörter nicht durch Figurenwerk dehnen und so ihren Sinn zerreissen; in diesem Princip und in dem Bestreben, den Sprachaccent möglichst durch den musikalischen Tonfall zu copiren, kündet sich eines der Elemente an, welche in der unmittelbar folgenden Zeit die schroffste Stiländerung, von der die Musikgeschichte weiss, zu Wege bringen sollten. Übrigens ist es um Farmer's Declamationskünste nicht sonderlich bestellt. — Die Bodleiana bewahrt eine Sammlung von 40 Canons des Mannes.

[23] Wol aber bildet er stets die Motive sinngemäss und benutzt auch einzelne Sätze zu charakteristischen Gängen, aber dann tritt der Text nur in ganz vereinzelten Fällen auf Kosten einer Fioritur in den Hintergrund.

[24] Es ist ein Unglück bei allen derartigen Sammlungen, dass sie zu umfangreich angelegt werden. Man sehe auch das Fitzwilliam Buch an: das ästhetische Interesse an derlei Dingen ist gering; auch das an rein technischen Fragen muss erlahmen, sobald man alle die Wiederholungen bemerkt. Eine sehr interessante Beobachtung kann man in dieser Beziehung an dem im Besitze des Br. Mus. befindlichen Explr. der genannten mit gröstem Fleisse hergestellten Publikation machen: das erste Heft ist von Wissbegierigen mit den deutlichsten Spuren eifrig blätternder Hände gezeichnet, die vielen folgenden erstrahlen, je höher ihre Zal wächst, in um so mehr leuchtender Reinheit.

[25] Das ist allerdings nur Ausnahme. Ich kenne nur die erste Sammlung.

[26] Es handelt sich nicht etwa um Stimmbücher, sondern um ein einziges Heft, das die bekannte Anordnung zeigt, welche Mehreren die Benutzung eines Exemplars gestattete.

Kapitel VII: Die Instrumentalmusik.

[1] M. Seiffert in der V. f. M. 1891.

[2] Zu dem im Texte gegebenen ist noch eine Verbesserung der Angaben S.'s die Zal der Linien betreffend, zu geben. Vgl. meine früheren Ausführungen.

[3] Vgl. Rimbault's Ausführungen darüber in seiner Ausg. von Gibbons's Instrumentalstücken (M. An. S.). Die dem Rob. White zugeschr. Instr.-Sätze rühren von einem William White her; einzelne andere, dem ersteren angehörende Werke werden auch dem Mathew Wh. zugeschrieben. Beide werden später im Texte kurze Erwähnung finden. Ehe wir keine genügende Auswal von White's Arbeiten besitzen, werden die streitigen Fragen kaum endgiltig zu lösen sein.

[4] Das Br. Museum bewahrt eine Reihe solcher Stücke auf, z. B. Add. MSS. 31,390.

[5] Der Name Parthenia offenbar aus dem griech. Parthenos = Jungfrau gebildet.

[6] Ich verzichte darauf, die gesammte Literatur über den Gegenstand anzugeben und verweise nur auf Chrysander's Arbeit in den „Jahrbüchern für m. Wiss.“: Carey und die engl. Nat.-Hymne. Davey sucht für Purcell die Autorschaft der Hymne glaubhaft zu machen. — Mit Bezug auf Davey's Angabe, Bull (Jean Buol) sei 1629 mit einigen Gesängen in Phalèse's (!) „collection“ vertreten gewesen, kann ich nur auf Eitner verweisen, der keine Sammlung des Antwerpener Druckers aus diesem Jare angiebt.

[7] Ich lasse die Angaben des Zettelcataloges der k. k. Hof-Bibl. zu Wien, wie sie mir freundlichst mitgeteilt wurden, im Auszuge folgen: Bull, Johannes. Varia opera, quae tum tabulatura pro organo, tum partitione, cum notulis mensuralibus notantur. 1. Fantasia. Doctor Johan Bull, Organist zu Antwerben. Anno 1621. 2. Fant. 3. Salve regina. 4. Miserere mei. 5. Fant. 6. Galliarda. 7. La chasse du Roy. 8. Salve regina. 9. Fantasia. [Alle diese in Orgeltabul.] 10. Canon perpetuus, carens scriptura, notulis in systemate positis scriptus. 11. Canon a 6. 6 partes a 2. Part. Miserere. 12. Canon 3 in una 5 voc. Part. Idem thema (ggag fgaagf) multis modis variatur et ornatur, partim tribus, partim quatuor, partim sex vocibus. Opus textu carens. 13 Canon. Notulis hemiola pro-

portione denigratis scriptus. Part. 14. Thema (ggagf etc.) cum notulis et ligaturis. Scriptura mensuralis. 15. Canon (f d a fc) Part. 16. (Fantasia?) Tab. org. 17. „Revenant“. Tab. org. . . . . . (Codex autographus?).

8 Man sehe Dannreuther's musterhaft klare, wenn auch nicht ganz erschöpfende Arbeit: Musical Ornamentation (Novello) und dazu die Kritik von C. Krebs: V. f. M. 1893. Vgl. auch einige wichtige Bemerkungen in O. Fleischer's Denis Gaultier. V. f. M. 1886 pag. 64 ff.

9 Gordon's Lute Book cfr. Davey pag. 191. Es wurde 1627 geschrieben.

10 Man wird das Stück in einer Beispielsammlung, die ich vorbereite, finden.

Weitere Entwicklung der weltl. Vokalmusik.

1 Macaulay's History of England I.

2 Ich habe mir den Begriff „Neuplatoniker“ hier anzuwenden erlaubt, da ja Plato's Lehre vom Wesen der Musik den wirklichen Ausgangspunkt bildete. Dass übrigens ein Zusammenhang der ganzen Erscheinung mit dem besteht, was man im philosophischen Sinne unter Neuplatonismus begreift, erscheint im Hinblick auf die gewaltige Einwirkung der griech. Philosophie auf die mittelalterl. und die Wissenschaft der Renaissance-Zeit ohne weiteres klar.

3 Vgl. Ambros IV 160 erste Ausg.

4 Vgl. die „Annalen“. Die Werke der genannten im einzelnen bei Davey.

5 Er wurde 1528 geb. u. veröffentl. 1571 Songs und 1590 Stücke für 2 Stimmen. Whithorne betont übrigens selbst, dass er seine (entsetzlich ungeschickten) Compositionen nicht für Musiker, sondern nur für „yong beginners“ bestimmt habe. Ein nicht ganz übler Beitrag zur Gesch. der Musikpädagogik!

6 Vgl. die „Annalen“ und Davey über die Mitgl. der Familien und ihre Tätigkeit.

7 Vgl. den Art. der Engl. Biogr. in Bezug auf die Daten. In der Ausgabe von D.'s First Booke of Songes durch die M. A. S. fehlt die Begl. von Laute und Viola da Gamba. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb Ambros den D. unter die Madrigalisten rechnet, zu welchen er keinesfalls gehört: das Madrigal ist durchaus unbegleitet, die Ayre u. s. w. bedarf des begleitenden Instrumentes; jenes ist im wesentlichen contrapunktisch reich gesetzt, diese nicht.

8 O. Fleischer a. a. O. [Denis Gaultier].

9 Über D.'s Reisen herrscht in den Büchern eine grosse Confusion (man sehe Rimbault's Ed. der Ayres und Davey). Dass D. zwei Reisen nach dem Continente unternahm, geht klar und unzweideutig aus dem Vorworte hervor.

[10] Über das Patent vgl. „Ann.". T. Tomkins giebt ihm in seinen Songs (cfr. Davey pag. 236) den Titel, ebenso bezeichnet ihn Peacham, sein treuer Freund, als „Doctor".

[11] Rob. D. spielt eine zieml. untergeordnete Rolle in der engl. Musikgeschichte. Nach Rimbault lebte er noch 1641. Seine Sammlg.: Varietie of Lute lessons von 1610 enthält: 1. Fantasie von Diomedes von Venedig. Laut. von König Sigism. II. von Polen. 2. Fantasie c. by the most famous, the Knight of the lute (!). 3. Fantasie von Jac. Reis („of Augusta" ! ?) Laut. Heinr. IV. von Frankr. 4. Fant. des „göttlichen" Laurencini von Rom. 5. Fant. von Alf. Ferrabosco von Bologna. 6. Fant. von Gr. Huwet. 7. Fant. von J. Dowland. Es folgen Pavins von Moritz von Hessen, A. Holborne, T. Morley, Dan. Groome, J. u. R. Dowland, A. Ferrabosco, dann Galliarden und endlich Almaines (von Dan. Bacheler), Coranten und Voltes, viell. von R. D. In R. D.'s Mus. Banquet (Ayres) sind vertreten neben einigen oben genannten R. Martin, Rob. Hales, Domenico Maria Megli, G. Caccini detto Romano.

[12] Über Gregor. Howet vgl. Chrysander's Jahrbücher: Gesch. der Braunschw. Wolfb. Capelle etc.

[13] (Hammerich-)Elling: Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark. V. f. M. 1893.

[14] O. Fleischer a. a. O.

Orlando Gibbons.

[1] Vgl. Davey pag. 238.

[2] Sein Vater, Thomas Tomkins, war Praecaentor an der Cathedrale zu Gloucester; er hatte 6 Söhne, die wahrscheinlich alle seinem Berufe folgten; John (geb. 1586) war Organist an King's Coll. 1606 und wurde 2 Jare darnach Mus. Bacc.; er wurde, nachdem er vorher Organ. an St. Paul's grworden, am 3. Nov. 1626 für die Ch. R. verpflichtet. 27. Sept. 1638 starb er (V. Old Ch. Book). Giles folgte dem Bruder als Org. des gen. College u. folgte Deering 1630 als Hofmusiker; er wird noch 34/35 genannt (v. „Ann."). Der in den „Annalen" 1663 gen. G. Tomkins wol nicht mit ihm identisch. Nach 1630 wurde zu Salisbury Mr. of the Children; er starb daselbst 1668. In den Annalen werden noch genannt: Thomas und Rob. T. Ob dieser Thom. der Vater oder Sohn war, ist nicht ersichtlich. Werke bei Davey angegeben.

[3] Vgl. über dies Buch auch Barrett, Davey und das Old Cheque Book 206/7.

[4] Seine Fantasieen stehen in den Stimmbüchern Add. MSS. 17,786—91, die eine Fülle interess. Dinge bergen.

[5] Über seine Compos. vgl. Davey.

[6] Man findet das Nähere im Old Cheque Book.

Kapitel VIII:

Die Musik während der Herrschaft des Puritanismus.

[1] Den Titel sehe man bei Barrett a. a. O. Inhaltsangabe bei Davey.

[2] Vgl. Eitner Bibliogr. der M. S. Nur die 2 stimmigen Stücke giengen in den engl. Nachdruck über.

[3] Dass ein directer Befehl dazu nicht gegeben wurde, steht fest; aber aller Orten zerstörte fanatischer Übereifer soviel er konnte, und nur dem Zufall oder dem energischen Einschreiten einzelner Geistlicher und Musiker ist die Erhaltung manchen Schatzes zu verdanken.

[4] Cranford etc. Man sehe die Werke bei Davey verzeichnet. Ich kenne sehr wenig von den Arbeiten dieser Leute.

[5] Es ist hier nicht der Ort, alle in Betracht kommenden Schriften aufzuzälen; man sehe die allg. histor. Literatur bei Green; im besonderen ist noch auf Macaulay zu verweisen.

[6] Milton an Master Sam. Hartlieb: . . . . their (the youth's) speech is to be fashioned to a distinct and clear prononciation, as near as may be to the Italian, especially in the vowels. For we Englishmen, being far northerly, do not open our mouths in the cold air wide enough to grace a southern tongue, but are observed by all other nations to speak exceeding close and inward; so that to smatter Latin with an English mouth is as ill hearing as low French . . . . The interim of unsweating themselves regulary, and convenient rest before meat, may both with profit and delight be taken up in recreating and composing their travailed spirits with the solemn and divine harmonies of music heard or learned, either whilst the skilful organist plies his grave and fancied descant in lofty fugues, or the whole symphony with artful and unimaginable touches adorn and grace the well-studied chords of some choice composer; sometimes the lute or soft organ-stop, waiting on elegant voices either to religious, martial, or civil ditties, which, if wise men and prophets be not extremely out, have a great power over dispositions and manners to smoothe and make them gentle from rustich harshness and distempered passions. The like also would not be unexpedient after meat, to assist and cherish nature in her first concoction, and send their minds back to study in good tune and satisfaction.

[7] Man vgl. Rimbault's Arbeit (An Historical Sketch etc.) in der Introd. seiner Ausgabe der „Bonduca" Purcell's (M. A. S.), dann Rackemann im Marpurgs histor. kr. Beiträgen IV; Hogarth's Mem. of the Musicals Drama, London 1838; einzelnes in den Annalen; geleg. Notizen bei den Literarhistorikern. Einige Masken sind neu herausgegeben worden. (Cfr. Arkwright's Druck der Maske für Lord Hay in Nr. 1 der „Old Engl. Edition"; Purcell s. weiter unten.)

[8] Vgl. Dav. pag. 241.

[9] Milton richtete ein Sonnett an Lawes: Harry, whose tuneful and well measured song etc.

[10] Es liesse sich — mutatis mutandis — leicht eine Parallele zu Goethe's Verhältnis zu den Componisten seiner Lieder und Balladen ziehen.

[11] Vgl. Chrysander's: Lodovico Zacconi in der V. f. M. 1891 und 1893.

[12] In Betracht kommen Morley's Arbeit und die Abh. von Will. Bathe: Brief Introd. 1584. Bathe († 1614 in Salamanca) war ein Ire; er geht in seiner Darlegung von der Oktave, nicht vom Hexachord aus.

[13] Ich habe den Hiob abgedruckt und begleitet in M. f. M. 1897. Die Manuscripte und Sammelwerke enthalten eine ganze Anzal von Dialogen, die aufzuzälen überflüssig ist; Hilton ist wenig vertreten.

[14] Ausg. der Mus. Antiqu. Society durch Jos. Warren. Darin auch Kirchenmusik von ihm erwähnt.

[15] Man sehe die Werke dieses und der folgenden Männer bei Davey aufgezält. Die Sammelwerke enthalten zallose kleine Compositionen von ihnen.

[16] Roger North: Memoirs of Musick (edirt von Rimbault. 1846).

[17] Add. MSS. 10,337.

[18] Man sehe das einzelne in den „Annalen“.

[19] Davey pag. 276.

[20] Man darf die musikal. Clubs nicht mit der literarischen, politischen u. s. w. Gesellschaften vergleichen; von irgendwelcher Bedeutung für die Öffentlichkeit waren sie nicht.

Kapitel IX:

Einflüsse der französischen und italienischen Musik.

[1] Man denkt unwillkürlich an Logau's berühmten Vers:
Luthrisch, Päbstisch und Calvinisch — diese Glauben alle drei
Sind vorhanden; doch ist Zweifel, wo das Christenthum dann sei.

[2] Cfr. Barrett a. a. O.

[3] Cfr. Barrett u. Davey.

[4] Cfr. Davey pag. 308, woselbst auch eine Liste der in den Durham MS. und bei Clifford vertretenen Componisten zu finden.

[5] Cfr. Barrett u. Davey.

[6] Als das beste bezeichnet, was die engl. Musik damals leisten konnte. V. Davey.

[7] In Wood's bekannten „Lives“ findet sich ein Brief von Rogers, in dem er der Ehren, die ihm in Schweden gezollt wurden, gedenkt. Dr. Ingelo hatte Königin Christine mit Compositionen von ihm bekannt

gemacht. Auch in Holland wurde er aufs höchste anerkannt. Cfr. Davey 311.

[8] Cfr. Barrett über diesen Punkt.

[9] 2 Knaben des Namens, vielleicht seine Söhne?, in den „Ann." erwähnt als Chorsänger in der Kapelle Kath. von Braganza. — Die Werke bei Davey.

[10] Über Baltzer vgl. meine Angaben in den „Annalen".

[11] Davey citirt die Äusserungen.

[12] Wir kommen darauf zurück. Man muss sich auch an diese Verhältnisse erinnern, um Pelh. Humfrey's summarisches Urteil über die englische Kunst zu würdigen.

[13] Die Annahme D.'s beruht offenbar auf f. Stelle aus Pepys's Diarium: Sept. 14. 1662. To Whitehall Chapel . . . I heard C. Cooke's new musique. This the first day of having vialls & other instruments to play a symphony between every verse of the anthems . . . Aber Pepys hatte die ältere Musik nie gehört.

[14] Vgl. die „Annalen". Davey hat die dortigen Angaben übersehen.

[15] Über L.'s Streit mit Th. Salmon vgl. Davey 336 f.

[16] Vgl. Davey pag. 285 (Court Ayres) u. a.

[17] Cfr. Grove über ihn.

[18] Über die Streitfrage vgl. Cummings Purcell und Davey.

[19] Das charakter. Beispiel dafür wol eine Fantasie in Add. MSS. 31,436, worin grössere chromat. Gänge enthalten sind, die keine grosse Bedeutung für das ganze haben.

[20] Man sehe in Cummings Purcell die merkwürdige Angabe aus den „Secret Service Moneys", wo zuerst „France & Italy", dann kein Land genannt wird. Ob Humfrey Frankreich gar nicht verliess?

[21] Man findet Angaben darüber bei Barrett a. a. O.

[22] Man vgl. Grove. In der Bayford Coll. ein polit. Lied, aus dem (es wurde 1680 in London gedruckt) hervorgeht, dass Wise mit anderen dabei war „in getting up a petition for calling a parliament". Es ist möglich, dass er wegen der oppositionellen Stellung, die er demnach behauptete, von seinem Amte suspendirt wurde.

[23] Vgl. die exacte Darstellung seines Lebens durch W. Barclay Squire in der engl. Nat. Biogr. Im „Amphion Anglicus" sind u. a. Gedichte von H. Hall, Jer. Clarke (Org. an St. Paul's), Will. Crofts (Org. an St. Anne's), J. Phillips, J. Barrett (Mus. Master to the Boys in Chr. Hosp. & Org. an St. Mary at Hill), Will. Luddington, Rich. Brown (Org. of Christ church) abgedruckt. Hall singt: The Art of Descant, late our Albions boast | With that of Staining Glass, we thought was lost; | Till in this work we all with wonder view, | What ever Art, with order'd Notes can do, | Corelli's Heights, with Great Bassanis too; | And Britain's Orpheus learn'd his Art from you. | Thus while you spread your

Fame, at Home I sit | Amor'd by Fate, from Melody and Wit | ..... Shore's most Harmonious Tube ne'er strikes my Ear | Nought of the Bard, besides his Fame, I hear: | No Chaunting at St. Paul's regales my Senses | I'm only vers'd in Usum Herefordensis . . . Alle überboten sich in Lobeserhebungen ähnlicher Art und erhoben Blow's Kunst zum Himmel, was sonderbar genug berührt, wenn man bedenkt, dass Purcell damals erst wenige Jare tot war. Man kann den Gedanken nicht abwehren, dass Blow sehr woltätig war und darum in erster Linie auch als Künstler gefeiert wurde.

[24] Man sehe noch einige andere ganz bedeutungslose Tonsetzer bei Davey.

[25] Die Beziehungen des Tabaks zur Musikgeschichte sind nicht so bedeutend, dass sie gelegentlich Stoff zu einer Dissertation geben könnten. Immerhin ist es ganz interessant, einmal die 4 in Betracht kommenden Compositionen Hume's, des Soldaten, Aldrich's, des jovialen humoristischen Geistlichen, Stölzel's und des ernsten Bach zu vergleichen.

[26] Werke bei Davey. — Musick's Monument . . . by Th. M. one of the Clerks of Trinity Coll., in the Univ. of Cambr. London 1676. Unter den Subscribenten werden genannt: Tho. Pleasaunts Org. in Norwich, Ja. Lawes, Tho. Lawes, Masters in Musick; Ja. Hart of the Ch. R.; Jer. Forcer, Mr. in Musick. Ja. White, Organmaker. Mace erwähnt den miserablen Zustand der musikal. Verh. der Landkirchen — die Centralisation hatte schon ihren schädlichen Einfluss seit lange fühlbar gemacht. Über die von M. genannten „Graces“ cfr. Dannreuther l. c.

[27] Eine Verordnung des Jares 1689/90 ist sehr interessant: der Hofmusiker Rob. King erhielt damals die Erlaubnis, Conzerte zu geben. Niemand solle eintreten, ohne den festgesetzen Preis zu bezalen. Alle Offiziere — Civil wie Militair (officers) — sollten das Unternehmen unterstützen. Was daraus wurde, weiss ich nicht. Vgl. Cal. 1689/90 sub Dec. 25.

[28] Paisible ist ein unbekannter Musiker, der sich in England niedergelassen zu haben scheint. In den „Annalen“ sind 2 des Namens vertreten.

[29] P. Reggio. Über ihn ist nicht viel bekannt. Meine Quelle ist eine handschriftliche Notiz in einem Bande von Lawes's Ayres, die von Hawkins herzustammen scheint. Vgl. übrigens auch Fétis über ihn.

[30] Zacconi vgl. Chrysander a. a. O.

[31] Allerdings war auch ein Comp. des Namens früher in Venedig ansässig. (Cfr. Fétis sub Balth. Draghi.) Nach der Angabe in den „Annalen“ ist die biographische Notiz in Cummings's Purcell zu berichtigen.

[32] Cfr. Fétis.

[33] Vgl. Wasielewski: Die Violine im 17. Jahrh. Bonn 1874.

[34] Über Finger & Kelle cfr. Fétis; über ersteren auch Schneider's

Geschichte der Oper zu Berlin. Davey erzält die Geschichte der Preiscomposition von Congreve's Maske: The Judgment of Paris, bei welcher Finger den vierten, John Weldon, John Eccles und Dan. Purcell die ersten Preise davontrugen (1700).

Henry Purcell.

1 Vgl. die grundlegende Arbeit von Cummings: Purcell. London. (Vgl. o.); dazu die engl. Nat. Biographie, Grove.

2 Wir besitzen die Tauf- oder Geburtsurkunde nicht. Manche nehmen auch das Jar 1659 als das seiner Geburt an.

3 Man sehe das Old Cheque Book darüber nach.

4 Vgl. eine Petition des Capt. Cook in den Annalen, die allerdings aus einer etwas späteren Zeit stammt.

5 Dass solche persönliche Beziehungen bestanden haben müssen, ist klar. In ihnen ist wol zum Teil wenigstens — man erinnere sich, was die zeitgen. Scandalchronik über Aphra Behn u. A. sagte — die Quelle der Gerüchte zu suchen, welche P. liderliches Leben nachsagten. Auf sie irgendwie einzugehen, liegt keine Veranlassung vor, nachdem Cummings das Nötige gesagt hat. Wer so viel arbeitete, wie P. tat, wer so von seiner Frau und seinen Freunden betrauert, von dem Eiferer Bedford, dem der moralische Schmutz seiner Zeit ein Greuel war, so hochgestellt wurde, war sicher kein Kumpan der schamlosen litterarischen Rotte jener Tage.

6 Man findet ihn mehrfach in theatralischen Ankündigungen erwähnt; der Name kommt auch in den „Annalen“ vor.

7 Cfr. Cummings.

8 9 Vgl. die betr. Vorreden.

10 Der Überarbeitung P.'s liegt die 12. Ausgabe des Buches zu Grunde. Vgl. Cummings pag. 68. So interessant das Buch auch ist, so wenig Gewicht ist doch den Lobsprüchen beizulegen, mit welchen P. den Chr. Simpson („whose Compendium I admire as the most ingenuous book I e're met with on this subject“ i. e. counterpoint) und den Blow rühmt, von welchem er einen Canon abdruckt „this very instance is enough to recommend him for one of the greatest masters in the world“). Kurze Zeit vorher hatte P. (beim Tode von Lock) noch gesagt: welche Hoffnung bleibt uns, da er tot ist! (Man sehe das nähere bei Cummings.) — P.'s musikwissenschaftliche Kenntnis war keinesfalls eine sehr ausgedehnte.

11 Über das Verh. P.'s zu Händel vgl. Chrysander's Händel I. Vgl. auch Cummings und, was die Streitfrage der Autorschaft angeht, auch Langhans' Musikgeschichte, die wenigstens einiges darüber enthält.

12 Chrysander, Händel I 253 ff.

13 Man findet das Nähere bei Cummings. Die durch Goodison ver-

anstaltete Ausgabe ist veraltet, die Ausgaben der Mus. Ant. Society sind zum Teil unvollständig und mit geringer krit. Sorgfalt bearbeitet.

[14] Die Purcell Society wurde 1876 gegründet; sie veröffentlichte bis jetzt 7 Bde. in grösstenteils musterhaften, leider zu teuern Ausgaben. (Vgl. in den M. f. M. einzelne Kritiken Eitner's.) Zur Gesch. der Werke selbst vgl. man die Einleitungen in die einzelnen Bände. Ihr Inhalt ist im Verlaufe des Textes angegeben.

[15] Abgedruckt in Gevaert's „Les Gloires de l'Italie".

[16] Natürlich dürfen wir keine moderne Form in dem Stücke finden wollen; das ist aber auch das einzige, was sich allenfalls an der Composition aussetzen liesse.

[17] Man sehe die Werke in Eitner's „Die Oper" (Publ. der Ges. f. Musikforschung).

[18] Squire hat kluger Weise die Verzierungen nicht ausgesetzt. (Vgl. über sie Dannreuther a. a. O.) Bei der Wiedergabe dieser Stücke auf einem modernen Flügel wird man gut tun, die endlosen Schnörkel auf das mindeste Mass zu reduziren.

[19] Die Ausgabe dieses Bandes ist nicht auf der Höhe des von Fuller Maitland herausgegebenen. Ich denke über den 7. Bd. in dem M. f. M. zu sprechen.

[20] Vgl. Eitner's neue Ausgabe. Die betr. Stellen sind durchaus nicht selten.

[21] Als Chorführer kann Bedford gelten, der in seinem Werke „The great Abuse of Musick" sich folgendermassen auslässt: die freie Kunst ist prostituirt, die Componisten haben alle Tugend und Religion verloren, kein Gesang wird geschrieben, der nicht gemein und blasphemisch wäre; der Musikant vergrössert noch das Unglück, indem er die Sünden der Menschen in Musik setzt. — Auch die Oper bekommt ordentliche Hiebe ab. Es liegt nahe, zu den scharfen — oft allerdings durchaus nicht grundlosen — Auslassungen des Eiferers die Parallele, die sich in den continentalen Opernverhältnissen bietet, zu ziehen.

Namen und Sachregister.

(I und II beziehen sich auf die beiden Teile; wo keine römische Ziffer angegeben ist, sehe man den zweiten Teil.)

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.



